Wiener Theater (1892-1898)

Hermann Bahr

Digitized by Google

quariat J. Kitzinger
München 13
chellingstraße 25
Nr. 34467
ERKELEY
BRARY
VERSITY OF
LIFORNIA

Digitized by Google

Digitized by Google

Wiener Theater.

Digitized by Google

Von **Hermann Bahr** erschienen in unserem Verlage:

Die gute Schule. Roman. 2. Auflage.
Neben der Liebe. Roman.
Die häusliche Frau. Lustspiel.
Dora. Novellen. 2. Auflage.
Caph. Novellen.
Der Antisemitismus. Ein Interview.
Renaissance. Neue Reihe zur Kritik der Moderne.
Theater. Roman. 2. Auflage.
Das Tschaperl. Ein Wiener Stück.
Josephine. Ein Spiel.
Der Star. Ein Wiener Stück.

Digitized by Google

HERMANN BAHR

Wiener Theater

(1892—1898)

Berlin
S. Fiſcher, Verlag
1899.

Digitized by Google

LOAN STACK

Digitized by Google

PN2616
V5B37

Unſerem Meiſter

Ludwig Speidel

gewidmet.

Dieſe Sammlung
von Recenſionen, die ich, von 1892 auf 1898, erſt in

Digitized by Google

der „Deutschen Zeitung“, dann in der „Zeit“ über Wiener Theater geschrieben habe, soll zeigen, wie ich von unsicheren, aber desto heftigeren Forderungen einer recht vagen Schönheit nach und nach doch zu einer reinen Ansicht der dramatischen Kunst gekommen bin und das Theater, was denn sein Wesen ist, erkannt habe. Dies verdanke ich Ihnen allein. Durch Ihre Worte ist mir der Sinn aufgegangen, von Ihnen habe ich gelernt, was das Drama soll, durch Ihre großen Forderungen bin ich von den Launen frei geworden. Und Sie haben mich auch gelehrt, was unser, der Kritik, dieser „scharfen Magd der Produktion“, wie Sie sie geheißen haben, Amt ist: den Schaffenden zu helfen. Darum habe ich Sie gebeten, mein Buch mit Ihrem Namen schmücken zu dürfen.

Am Semmering, Januar 1899.

Hermann Bahr.

Digitized by Google

Burgtheater.

Digitized by Google

1893.

Direktion Burckhard.

Heute ſchließt die Burg. Da ſchaut man gern ein bischen zurück, die neuen Stücke und welche Gäſte, welche Debutanten ſich verſuchen durften, und alle Abenteuer des verlaufenen Spieles zu prüfen. So geſchieht die Bilanz der künſtleriſchen Werthe, an Gewinnſten und Verluſten, ob es endlich für ein gutes oder ſchlechtes Jahr zu rechnen iſt.

Ich zweifle nicht, daß dieſes ein ſchlechtes heißen wird: man wird wieder um die Wette beweiſen, daß der junge Director, dieſes heilloſe Aergernis der Preſſe, weder die Kunſt noch das Geſchäft verſteht. Ziffern, Witze und Vergleiche lauern ſchon und der arme „Geiſt des alten Burgtheaters", dem man ohne Erbarmen die verdiente Ruhe ſtört, wird unerbittlich wieder beſchworen, weil es halt gar zu hübſch iſt, recht pathetiſch zu „vernichten": man ſcheint ungemein geſcheidt und der letzte Schmock kann, wenn er ſchimpfen darf, ſich mächtig brüſten, während die verzückten Freunde ſchreien: „Hei, was für ein Genie! Woher kann er das nur haben?" Der ſüße Pöbel weiß ja

Digitized by Google

nicht, daß besonnene Duldung, welche die nothwendigen Fehler von den vermeidlichen trennt und gerecht erkennt, die feinere Kunst ist, weil sie verzichten muß zu glänzen und sich bescheiden muß zu nützen.

Es ist überhaupt keine solche Kunst, zu „vernichten" und diesen Director, den Niemand mag, schon gar nicht. Die Beschwerden gegen seine Führung sind geläufig. Alle sagen, daß seine Kenntnisse der Literatur, des Theaters und der Schauspielerei nicht reichen. Man braucht nur mit der Menge zu heulen. Muth ist leicht: er hat ja keine Partei.

Sie sagen, daß er nicht literarisch ist. Er hält es mit keiner „Richtung". Niemand weiß, welche Kunst er will, und sie sagen, daß er es selber nicht weiß. Er steht nicht rechts, er steht nicht links, er schwankt und zappelt. Er hat, was Deutsche niemals verzeihen, er hat offenbar kein „Prinzip". Die Kasse grollt, weil er Experimente mit der Moderne treibt, die nichts tragen. Die Literatur grollt, weil er Geld machen will, wie mit dem „Heirathsnest". Die Alten grollen, weil er Hauptmann spielt. Die Jungen grollen, weil er Halm und Scribe spielt. Und Alle grollen, weil er Hans Olden spielt.

Und sie sagen, daß er das Theater nicht kennt. Er hat keine Erfahrung und Lehre. Das Metier ist ihm fremd. Er weiß, wie Dilettanten immer, die Arbeit nicht zu schätzen, die es verlangt. Er hat kein Maß. Ueber Nacht möchte er gleich Alles erledigt, weil er nur die Zeilen jeder Rolle zählt, ohne an die Noth, an das heimliche Ringen des Schauspielers mit

Digitized by Google

ihr zu denken. Er giebt seinen Leuten nicht die Zeit. Gestalten zu erleben. Er läßt es an den Proben fehlen. Er fühlt nicht, was fertig ist oder erst, wenn es auch ungefähr zu klappen scheint, noch Fleiß und Bildung braucht, verläßlich zu gedeihen. Nichts wird sicher, nichts wird fest, Alles tastet ängstlich. Der Souffleur ist die wichtigste Kraft, Gehör ist die wichtigste Gabe. Um Stimmung, Tempo gar sorgt Niemand. So wird Alles ohne Gewähr verhastet, und der Zufall allein, die rathlose Laune des Abends führt und entscheidet. Oft möchte man es für ein Spiel aus dem Stegreife nehmen.

Und sie sagen, daß er auch von der Schauspielerei, von der Zucht und Führung seiner Leute nichts verstehe. Er weiß kein Talent zu entdecken und wenn es ihm geschenkt wird, weiß er es nicht zu nützen. Er horcht nicht auf ihre Triebe. Er hält sie durch keinen Rath. Er stellt keinen auf seinen Platz. Er merkt nicht, wohin Jeder gehört. Er kann nicht erziehen und fördern. Jeder mag wachsen, mag verkümmern, wie es sich eben trifft. Jeder suche selber seine Bildung, seinen rechten Drang. Er hilft keinem.

Das Alles sagen sie, und Manches mag sicherlich wahr sein. Aber es hat keinen Werth, wie sie es sagen. Es hat keinen Werth, weil sie es unehrlich und unwirksam sagen.

Sie sagen es unehrlich. Sie sagen es nicht, weil es wahr ist. Sie sagen es nur, weil es ihnen gegen den Director paßt. Für Andere würden sie es verschweigen. Gegen ihn fänden sie immer Beschwerden.

Digitized by Google

Ihr Haß war vor dieſen Gründen, die ſie ſich ſpäter erſt ſuchten. Es ſind nicht ſeine Thaten, die ſie beleidigen und entrüſten, ſondern ſie mögen ſeine ganze Weiſe, den Stil ſeiner Natur nicht, weil er die Schablone verläßt und gegen den kleinen Geiſt ihrer engen, dürftigen Gebräuche iſt. Er gehört nicht ins Dutzend. Er blökt nicht mit der Heerde. Er iſt einer für ſich, anders, als die Anderen. Das können ſie nicht vertragen. Das können ſie ihm nicht verzeihen. Das werden ſie ihm feindlich immer gedenken. Es iſt eine Revolte der Philiſter, die ſein gerader, freier, natürlicher Sinn ſchreckt.

Er verſchmäht die Poſe des Amtes. Er geht nicht als Begriff und als Symbol der Burg herum. Er erkühnt ſich, in der kaiſerlichen und königlichen Würde immer noch der Dr. Max Eugen Burckhard, ein irdiſches und leibliches Geſchöpf, ein Menſch für ſich zu ſein. Das iſt unerhört. Das läſtert alle Gewohnheit. Man ſieht ihn wie einen Sterblichen im Café und er ſpielt Tarok wie der Müller oder Maier — was braucht, ich bitte Sie, die Tradition der Burg Tarok zu ſpielen? Es heißt, daß er für Schönheit und Liebe empfänglich ſei — ſeit wann hat eine Idee Gemüth und Sinne? Man findet ihn heiter unter Freunden — was iſt das für eine Direktion, die Fleiſch und Blut und einen feſchen Schnurrbart hat? Wo bleibt denn da der Nimbus? Wo bleibt der Reſpekt? Wir ſind doch keine frivolen Pariſer. Wer bei uns Hofrath iſt, der ſoll es auch in jeder Miene, jeder Geſte, jeder Rede, und wenn er ſchnarcht, bis unter

Digitized by Google

das Nachthemd sein, und das Hofräthliche muß aus ihm alles Menschliche ohne Rest vertreiben. So wollen wir es halten. Mit tragischen Wolken auf der düster gebauschten Stirne, in weite, tiefe Falten priesterlich verschleiert, dunkel, stumm, erhaben, jeder Zoll ein klassisches Gedicht in großen, schweren, adeligen Rhythmen — das wäre der rechte Direktor. Sie sollten sich Herrn Barnay oder den Abgeordneten Jacques nehmen, weil es ihnen ja doch nur die feierliche Maske gilt.

Man verlangt einen Begriff und er ist ein Mensch; ja er ist auch noch, was hier schon gar nicht vertragen wird: er ist auch noch ein Wiener, ohne sich zu schämen. Wenn er wenigstens sächseln oder sich holsteinisch, westfälisch, hinterpommerisch betragen möchte! Aber ein wienerischer Wiener kann in Wien nichts gelten. Sie verachten es, wenn Einer „nicht weit her ist". Und das mag er, mit der flachen, breiten, glatten Krämpe des fiakerischen Hutes, mit den vertraulichen, bequemen und Schließmann'schen Gesten, mit der reschen, derben Freiheit der saloppen, bummeligen, ungekämmten Rede — das mag er justament nicht verhehlen.

Das ist es, was sie entrüstet: seine besondere Natur in den wienerischen Formen. Das schwellt ihnen seine Fehler und löscht an ihm jedes Verdienst, wie immer er mit redlichen Erfolgen strebe. Das meinen sie und wollen sie treffen. Sie meinen die Person, wenn sie die Sache schlagen. Sie meinen seine Art, nicht seine Werke. Und darum ist es nicht ehrlich, was sie sagen.

Aber sie sagen es auch nicht wirksam. Es wirkt

Digitized by Google

nicht, weil es nur wild und ungeſtüm aus ihrem Aerger wuchert, ohne zu zielen. Es kann nichts, weil es ſelber nichts will. Was ſoll denn überhaupt das ganze Geſchrei? Iſt es ein helfender Tadel, der rathen, beſſern, bekehren will? Aber das würde ja doch vielmehr dem Gehaßten nur nützen. Oder wollen ſie ihn blos quälen, kränken, verdrießen? Aber das iſt doch ſchließlich auf die Dauer kein Beruf. Oder wollen ſie ihn ſtürzen? Aber da müßten ſie doch erſt einen anderen wiſſen. Dann freilich könnten ſie wirken. Dann dürften ſie ihn als einen ſchlechten Director beweiſen, wenn ſie einen beſſeren wüßten.

Sie wiſſen keinen. Es giebt keinen. Es ſind, wie man auch ſuchen, forſchen, ſpüren mag, nur zwei, die man an ſeiner Stelle heute denken könnte. Der eine will nicht, der andere kann nicht. Der nicht will, durch keine Bitte zu beugen, und es beharrlich verweigert, iſt Ludwig Speidel. Der nicht kann, weil ſein Gewinn der Verluſt einer unvergleichlichen, unerſetzlichen und unentbehrlichen Künſtlerin wäre, iſt der Freiherr v. Berger.

Alſo — wozu der Lärm? Mag er auch ſelbſt der ſchlechteſte Direktor ſein, er bleibt doch, bis man einen anderen findet, der beſte. Aber von dieſem iſt nirgends ein Zeichen, iſt keine Spur.

Digitized by Google

Ein Nachtlager Corvin's.

(Hiſtoriſches Luſtſpiel in drei Acten von Franz Niſſel. Zum erſten Male aufgeführt am Burgtheater den 17. October.)

Es war eine kluge, in Händeln der Liebe reichlich erfahrene Frau, die mir ſagte, als ich wieder einſt auf den veränderlichen, lockeren Sinn der Schönen ſchalt: „Es iſt ja gar nicht wahr, daß wir keine Treue haben. Es iſt nicht wahr, daß wir betrügen. Es iſt nicht wahr, daß wir verrathen. Was nur ein bischen eine anſtändige Perſon iſt, die kann doch immer nur Einen lieben und liebt ihn dann das ganze Leben. Aber es mag freilich geſchehen, daß ſie ihn bisweilen in mehreren Exemplaren liebt: es mag geſchehen, daß der nämliche Mann einige Male exiſtirt. Das geht nun ſchon nicht anders. Die Schöpfung muß mit den Formen ſparen. Wenn endlich eine gelingt, die wird dann tüchtig benützt. Wenn ſie ſie verfehlt, dann wird immer wieder probirt. So laufen manche als zweite Copien, viele als erſte Verſuche herum, die alle doch immer im Grunde der nämliche Menſch ſind. Was ſollen wir da thun? Ich bin unſchuldig, daß meine Gattung von Mann, der Schlag, der auf mich wirkt, der mir beſtimmte Fall in ſo vielen Beiſpielen lebt. Würden Sie es einer Liebenden

Digitized by Google

für Untreue rechnen, Zwillinge zu verwechseln? Es ist eben ein Pech, daß es so viele Zwillinge, Drillinge, Dutzendlinge giebt. Aber kann ich es ändern?" So sprach die gescheidte, in manchen Prüfungen der Sinne erzogene Dame. Und sie brachte ein Bündel verblaßter Bilder und hieß mich die Glücklichen ihrer Huld vergleichen. Es waren Blonde und Braune, Heitere und Strenge, allerhand Stände, allerhand Alter, allerhand Trachten. Aber man durfte in der That eine gewisse Gemeinschaft nicht verkennen, einen gleichen Zug, der Allen gehörte und blos immer wieder eine andere Hülle trug, sozusagen die nämliche Melodie in Allen, aber jedesmal ein bischen anders instrumentirt. Man konnte ihr nicht leugnen, daß es, recht gesehen, in Allen doch nur Einer war, immer der nämliche Mann, freilich jedesmal auf einer anderen Stufe der Erscheinung. Und so wurde die Versicherung leicht, daß, was an ihr für falsch und trügerisch gelten mochte, vielmehr gerade eine vollkommene Treue sei. Sie liebte immer nur einen Mann. Aber sie liebte jedes Exemplar, das sie von ihm traf.

Das ist nun genau die Geschichte, welche in dem Lustspiele, das die Burg heute aus der Verlassenschaft des Nissel hob, der schönen Etelka des eifernden Banffy Niklas mit dem Mathias Corvin passirt. Das schwärmerische Kind liebt die Kraft und den Muth. Es ist der Held, den sie im Manne will. Der Ruhm seiner kriegerischen Verwegenheit hat sie für den rauhen Gatten geworben. Er ist unwirsch, täppisch, heftig und quält sie mit Launen und hält sie neidisch versperrt.

Digitized by Google

Aber sie liebt ihn, der jene Männlichkeit hat, die ihre Triebe verlangen. Da kommt diese Männlichkeit in einem anderen Manne wieder. Da kommt der König, mit der nämlichen Kraft, mit dem nämlichen Muthe, der nämliche Held. Weil sie den Gatten liebt, muß sie den König aus eben dieser Liebe lieben, welcher ja nur eine andere, deutlichere und reinere Form des Gatten ist. Sie bricht die Treue nicht. Sie liebt immer ihre erste Liebe nur, aber auch in dieser zweiten Gestalt. Und es geschieht ihr wunderlich, wie sie sich, ohne das Gefühl für den Gatten zu verlieren, des gleichen Gefühls für den Anderen doch nicht erwehren kann, der ja kein Anderer, sondern wieder der Gatte ist, und wie sie durch die Trennung blos gerettet, geheilt wird.

Ohne Zweifel ein Thema, das einen Dichter verdient und eine Dichtung vermag. Die Meinung meiner munteren Berlinerin hat Manches für sich. Sonst sind viele Streiche guter Frauen mit edlen und unverwüsteten Sinnen unerklärlich und unerklärlich ist anders ihr heiteres Gewissen ohne Reue. Aber auch wenn sie falsch und nur eine tröstliche Täuschung wäre, würde das übrigens nichts machen. Daß sie von Einigen empfunden wird, genügt für ihre künstlerische Geltung. Sie könnte allerhand Arten der Darstellung vertragen, komisch und tragisch. Man denke, was etwa ein ausgelassener Franzose aus ihr schöpfen würde, ein Rudel von Verliebten um eine Schöne stellend, die sich Keinem versagt, weil ihrem Gefühle Alle zusammen immer nur Einen bedeuten. Oder es könnte ein wilder Grübler der menschlichen Mystik, vom Schlage des Hebbel, sie

Digitized by Google

ins Tragiſche heben. Und ſie ließe ſich ſchon auch in der zierlichen, ſpitzen und ſtacheligen Grazie der Spanier geſtalten, die der Dichter hier verſucht, allerhand Weſt und Halm im Gedächtniß. Aber immer müßte ſie deutlich, rein und frei vor den Verſtand und an das Gefühl gebracht und unerſchrocken in allen Wirkungen bewieſen werden. Sie dürfte nicht zagen, hinter andere Motive ſcheu verkrochen, die ſie kaum kümmerlich unten leiſe tönen laſſen. Sie müßte ſich unverhohlen und ohne Reſt bekennen.

Das iſt der ſchlimme Jammer dieſes vermeintlich heiteren Spieles, daß es, ohne zu treffen, neben ein Thema ſchlägt und, vieles verhandelnd, nichts zu erledigen weiß. So wird es ſchließlich aus, ohne daß es fertig wird, weil es unvermerkt unter der Hand ein anderes Stück wird, das nur ſtörend Verdruß und Ungeduld weckt, aber das erſte immer noch ungelöſt läßt. Am Ende müßte es erſt recht beginnen, weil es von ſeinem Kerne dann weiter als im Anfange iſt. Entbehrliches, ja Ungehöriges geſchieht; das Nothwendige wird vergeſſen. Es hat keine Ordnung, keinen Halt, keine Treue im Verfolge ſeiner ſelbſt. Man weiß bald gar nichts mehr. Es kann auch ſein, daß Etelka den König gar nicht liebt, ſondern nur durch das Verbot oder aus Zorn über den falſchen Verdacht oder durch die Gefahr, welche die prahleriſche Tugend ſich wünſcht, gereizt wird. Es fehlt die frohe Unſchuld und tapfere Zuverſicht ihrer Sünde, die doch erſt den Sinn der Dichtung geben würde. Und man mag ſogar glauben, daß vielleicht überhaupt blos die billige Weisheit ge-

Digitized by Google

zeigt werden soll, wie Eifersucht, was sie verhüten will, oft gerade selber erst schafft. So wuselt Alles ungestalt und wirr, fremde Motive verdrängen den ersten Plan und jede Wirkung versagt, weil man sich nicht immer wieder foppen lassen will, auch von edleren Formen nicht als diesen trüben, breiten, lahmen Versen, die durch das „Uebermaß von Worten", das Laube schon an der „Agnes von Meran", dem besten Werke des Dichters, getadelt hat, von undramatischen und leeren Worten, die nichts sagen, unleidlich sind.

Eine sehr kluge, emsige, behutsam für den Dichter denkende, ja schaffende Regie könnte das Stück, das ja manche stille Schönheit hat, vielleicht retten. Aber ihr dürfte es nicht genügen, die ärgerliche Sprache vom Wucher zu putzen, was hier mit Liebe, Eifer und Geschmack geschah. Sie müßte mehr. Sie müßte auf das Thema, das leise kaum gestreift ist, kräftige Accente setzen, indem sie zwei Exemplare der nämlichen Männlichkeit wählte, das verborgen nur dem Kenner gemeldete Problem ins Drastische und Sinnliche zu stellen, bis es der Menge greifbar würde. Auf die köstliche Gestalt, die Kraftel, seinen Othello lustig parodirend, dem jämmerlichen Banffy giebt, müßte sie dennoch verzichten, weil dieser einzige Künstler unter den Collegen keinen Widerpart hat. Und auch auf Herrn Hartmann, der dem König seine sichere Kenntniß der Effecte giebt, müßte sie verzichten, weil ihm das Männliche fehlt; der König wird dem „stolzesten der Cherubim" verglichen, und stolz ist Herr Hartmann mit seinen weichen, runden, gezierten, verzärtelten, wei-

Digitized by Google

biſchen Haremsgeſten nicht. Baumeiſter und Reimers oder Gabillon und Bonn — das wären die zwei Männer der gleichen Männlichkeit. Auch Fräulein Reinhold konnte nicht genügen. Dieſe gewiß vortreffliche, aber Alles im nämlichen Tone piepſende Schauſpielerin bleibt immer bürgerlich, und Alles wird von ihr in den deutſchen Schwank gerückt; ſie ſpielt Alles auf Kadelburg oder Moſer. Die Irma gehört vielmehr der Hohenfels, die ſich mit der Etelka vergeblich, ohne zu wirken, quält; ſie kann auch das ſchlechthin Sentimentale, aber man merkt, daß es gefliſſentlich, mühſam, ohne Empfindung „gemacht" iſt.

Das goldene Buch.

(Schauſpiel in drei Acten von Franz v. Schönthan. Zum erſten Male aufgeführt am Burgtheater den 11. November.)

Laube hat einmal geklagt: „Die deutſche Theaterkritik hat ſtets die beſte der Welten gefordert und nur die beſte. Die gute genügt ihr nicht. Den Standpunkt des Theaters hat ſie nie beachtet, und ſie beachtet ihn auch heute nicht. Ob dieſes Theater lauter Meiſter-

Digitized by Google

werke bringen könne, darnach fragt sie nicht. Solchen Kritikern liegt der Gedanke fern, daß man die höchste literarische Forderung aufrechterhalten und doch ein Theaterstück, welches die höchste Forderung nicht erfüllt, zulässig finden könne für's Theater. Wie trefflich verstehen das die Franzosen! Mit unerschöpflichem Wohlwollen behandeln sie ihre Production für das Theater. Es fällt ihnen gar nicht ein, daß durch solche Milde die höhere literarische Forderung Einbuße erleiden könne, dem Theater aber, das wissen sie, wird dadurch Unterstützung geleistet, die Production für das Theater wird dadurch ermuntert. So haben sie stets ein reges Schaffen für ihre Bühne, wir aber haben immerfort über Mangel an Production zu klagen, weil wir alle Autoren beleidigen, verfolgen und am liebsten mit einem Streiche todt machen. Standrecht! ist unsere Losung für Theaterstücke."

Das trifft ein altes Uebel der deutschen Kritik. Es ist ja gewiß sehr hübsch von ihr, so literarisch zu sein und die Strenge der Kunst über den Vortheil der Bühne zu stellen. Aber sie ist es am falschen Orte. Wenn es gilt, Künstler, wie etwa Ibsen oder Strindberg, gegen den Haß der trägen Menge zu schützen, versagt sie und sieht nur die theatralischen Schwächen. Erst wenn einer nichts als das Theatralische will, hat sie plötzlich literarische Bedenken und Gefühle. So wird von ihr die Literatur mit dem Theater und das Theater mit der Literatur erschlagen, da es doch vielmehr ihr Beruf sein sollte, den untheatralischen Dichter und den undichterischen Theatra-

Digitized by Google

liker beide zu fördern, die im rechten Wechsel doch am Ende den Bedarf der Bühne geben.

Ich möchte diesen Fehler meiden. Mir scheint es thöricht, Herrn Franz v. Schönthan immer wieder zu sagen, daß er kein Dichter ist. Es hat ja schließlich Niemand die Pflicht, ein Dichter zu sein, und er kann es nicht ändern. Was Eifer, Verstand, Geschmack, Erfahrung und Arbeit gewähren, hat er redlich erworben. Er kennt das Metier. Er vermag manche Wirkung. Jedes Werk ist sauber und klug geführt und die Mache hat keinen Tadel. Das darf immer gelten und bei uns, wo die technische Bildung den meisten Autoren fehlt und Viele Unfertiges bringen, gilt es doppelt. Er verdient Achtung und Dank, daß er der deutschen Bühne so viele verläßliche Stücke gegeben, die spannen, bewegen, unterhalten.

Da darf er sich schon auch einmal täuschen, wie mit diesem „goldenen Buche". Es hat wieder die reinlichste Arbeit, an Bau und Mache glücklich, einfach und geschickt, mit theatralisch verläßlichen Figuren, von gefälligen Episoden. Aber es wirkt nicht. Dem Verstande mag es gefallen. Aber der Hörer geht nicht mit.

Ich glaube, es ist der Stoff, der das verschuldet. Herr v. Schönthan scheint es selber zu fühlen. Er will ihn vertheidigen, indem er in einer Vorrede des Stückes erzählt, daß er ihn aus dem Leben hat. Es sei wirklich geschehen, daß der Diener eines jungen Officiers, der mit Napoleon nach Rußland zog, Kleider und Orden des Gefallenen gestohlen, sich nach Deutsch-

Digitized by Google

land gerettet, und unter dem Namen, mit den Papieren seines todten Herrn in die Dienste des Fürsten von X. gestellt, wo er denn im Laufe der Jahre bis zum General avancirt, nach seinem Stande verheirathet und erst kurz vor seinem Ende entlarvt worden sei. Das versichert er mit Eifer und betheuert seine Wahrheit. Aber er irrt: es handelt sich gar nicht um die Möglichkeit, Wirklichkeit eines Stoffes — es handelt sich um seine Kraft, den Hörer an sich zu reißen und mit sich zu nehmen. Dem Hörer muß in der Handlung sein, als ob sie an seinem Leibe, an seiner Seele geschähe. Das fehlt hier. Es fehlt ein Hörer, der mit dem Helden fühlen könnte. Der Hörer ist entweder bürgerlich oder adelig. Dem Bürgerlichen scheint der Verlust des Adels, der den unschuldigen Sohn des Betrügers trifft, eine gewiß recht unangenehme, aber immerhin verschmerzliche Sache. Dem Adeligen ist die aristokratische Gesinnung, die der Sohn des Bedienten haben soll, überhaupt gleich verdächtig. Jener wird sagen: das ist doch schließlich kein solches Unglück, kein Graf zu sein; ich bin es auch nicht und befinde mich ganz wohl. Dieser wird sagen: der Sohn eines Bedienten wird ja doch überhaupt nicht gräflich empfinden. So kann, wer nicht aristokratisch fühlt, die ganze Geschichte nicht tragisch nehmen, und wer aristokratisch fühlt, kann an das aristokratische Gefühl des falschen Aristokraten nicht glauben. Aber es muß immer jede Wirkung verderben, wenn etwas auf der Bühne oben anders behandelt als im Saale unten empfunden wird. Es konnte wirken, wenn etwa eine sehr aristo-

Digitized by Google

kratiſche Frau in die Mitte gerückt wurde, die den Gatten als ihr adeliges Ideal verehrte und nun in einen heilloſen Streit von Liebe und Geſinnung kommt, wobei ſich empfahl, nicht den Vater, ſondern den Gatten ſelber den Betrug verüben zu laſſen, vielleicht ſogar eben aus Leidenſchaft für dieſe ſtolze Gräfin, die er anders nicht gewinnen konnte. Mit dem Verbrecher aus Liebe, mit der Qual der Betrogenen, die den Geliebten, den ſie doch für die Größe dieſer Liebe jetzt erſt doppelt lieben muß, nicht mehr achten darf, könnte der Hörer fühlen. So ärgert er ſich nur über den ſchwachen und verzagten Thoren, der immer ſchwankt und keine Löſung wagt. Der treffliche Bau des erſten Actes gefällt. Aber dann helfen alle guten Mittel der Technik nicht mehr.

Aber man ſollte ſich dennoch dieſe Vorſtellung anſehen. Sie verdient es: denn ſie bringt ein Wunder vollkommener Schauſpielerei, wie es nicht leicht wieder auf der deutſchen Bühne geſehen wird. Das iſt der falſche Graf des Herrn Hartmann. Nie wurde Talmi der Eleganz, der der unverbeſſerliche Lakai in jedem Schritte, jedem Worte ſteckt und immer wieder die vulgäre Herkunft aus den vermeintlich noblen Geſten ſchlägt, ironiſcher und feiner, mit ſolchem Maß und ſo discret geſtaltet, in den leiſeſten Tuſchen, die faſt dem Künſtler unbewußt ſchienen. Es iſt ſchlechtweg unübertrefflich. Schade, daß in den tragiſchen Scenen dann ſeine Kraft verſagt. Aus dem guten Stanislaus von Laszynski, dem herkömmlich verlumpten Polen, holt Herr Gimnig eine ergötzliche Charge; aber man ſollte, wenn er ſo

Digitized by Google

zwischen schrillen und dumpfen Tönen, vom Geflüster zum Baß und in allen bewährten Mitteln der Posse schwelgt, sein Talent doch mahnen, daß es nicht mehr unter Blasel spielt, was die jauchzende Galerie freilich vergißt. Durch eine grotesk ibsenische Maske weckt Herr Witte Erwartungen, die er nicht halten kann. In leeren Rollen mühen sich die Hartmann, Lewinsky, Fräulein Reinhold, Herr Römpler und Herr Schöne vergeblich.

1894.

Niobe.

(Nach dem Englischen von Oscar Blumenthal. Zum ersten Mal aufgeführt am 5. Februar.)

Man braucht keinem Künstler erst zu sagen, daß die Menge dumm und wider die Kunst ist. Sie hat allerhand Verdienste, stört die Sitten nicht und nützt dem Staate. Aber sie ist der geschworene Feind der Kunst und der Künstler muß sie hassen. Sie will Ruhe und Regel. Er sucht Leidenschaft. Er möchte anders als die anderen sein, eine neue Welt, einer für

Digitized by Google

ſich. Sie liebt das Uebliche, Gemeine. So iſt es in ihrem Weſen, daß ſie ſich nicht vertragen können, und weil ſie ſich doch wieder auch nicht entbehren können, die Menge die Kunſt und der Künſtler die Menge zum Leben braucht, giebt es ewige tägliche Fehde. Man leſe nur in ſeinen Briefen an die Sand, wie Flaubert gegen die muflerie universale heult, oder denke nur an die höhniſche Wut der Huysmans, der Goncourts, der Romantik oder an das Goethe'ſche: „Die Leute wiſſen nicht, was ſie wollen, es liegt in ihnen eine Sucht, alles Große zu frondiren. Es iſt keine Oppoſition, ſondern eine bloße Frondation. Sie müſſen etwas Großes haben, das ſie haſſen können . . . Das Große iſt ihnen unbequem, ſie haben keine Ader, es zu verehren, ſie können es nicht dulden".

Der große Whiſtler ſagt in ſeinem Ten o'clock — ich citire nach der Ueberſetzung des Mallarmé: „L'art est une divinite d'essence délicate, tout en retrait". Daß er dieſe einſame Würde brechen und an den Geſchmack des Pöbels liefern muß, iſt die tragiſche Schuld und der tragiſche Fluch des Künſtlers. Er leidet zwiſchen den Trieben, nur ſich ſelber zu gehorchen und zugleich doch allen zu gefallen. Das geſchieht jedem. Aber die anderen können vor der Wut der Menge ſich verſtecken. Der dramatiſche iſt in ihrer Macht. Gavarni hat es geſchildert: „Avez-vous jamais regardé attentivement non le théâtre, mais la salle? Avez-vous vu ces têtes? Je ne sais pas, après avoir vu ça, comment on a le courage de parler au public . . . Le livre, l'homme en

Digitized by Google

prend au moins connaissance dans la solitude, mais la pièce, elle est appréciée par une masse d'humanité réunie, une bêtise agglomérée.“ Man frage jetzt Max Halbe, den lieben, blonden, blaſſen Knaben.

Ueber die Bühne herrſcht der Dumme. Der Dumme richtet. Er macht Ruhm und Schande. Er theilt Sieg und Niederlage aus. Er giebt die Geſetze. Was gemeine Triebe trifft, gefällt. Was Geſchmack verlangt, verſagt. Edles zu meiden, dem Tieriſchen zu ſchmeicheln, dümmer als der Dumme noch zu ſein, das iſt die Seele der theatraliſchen Kunſt. Sie wird es bleiben, ſo lange wir nicht das berühmte „Flohtheater“ des Arthur Schnitzler haben, dieſe Nuß von winziger Bühne für die hundert guten Europäer — und wer weiß denn, ob es hundert ſind, da man doch höchſtens ein Dutzend kennt.

Der Dumme herrſcht. Das iſt ſehr ungemütlich. Aber es geht noch, wenn der Dumme unverdorben iſt. Der Künſtler muß freilich auf Tiefe, Sinn und jede Feinheit dann verzichten. Doch bleiben die natürlichen Inſtinkte: Liebe, Haß, Rache, Hunger, Spott. In ihrer Welt kann er noch immer wirken. Aber wehe, wenn der Dumme durch „Bildung“ verdorben iſt! Was ihm fehlt, kann ſie nicht geben und ſie nimmt ihm die einfachen, geſunden, letzten Triebe der Natur, die angeborenen Menſchlichkeiten weg. Sie leert ihn aus und er muß ſich künſtlich füllen: er wird Fanatiker der Regel, an der er alles wie mit einer Elle mißt. Er verliert Natur, ohne doch Kultur zu finden. Er hat keinen Inſtinkt

Digitized by Google

mehr und hat noch keine Vernunft. So kann er nicht fühlen; nichts kann auf ihn wirken, weil ja die Organe fehlen. Er muß sich an die Muster halten. Er braucht Gesetze. Er braucht Normen. Er braucht Dogmen. Wer soll ihm, da ihm das Gefühl nichts sagt, wer soll ihm sonst sagen, was gut, was schlecht sei? Er schließt: das Alte ist gut, weil es für gut gilt — der lange Ruhm verbürgt es; also, was dem Alten gleicht, ist auch gut; das andere ist schlecht, weil es anders ist. Er haßt das Neue. Wie Janin einst sagte: „Une chose neuve? une chose neuve pour le public, allons donc! Si la Revue des Deux Mondes changeait de couleur sa couverture, elle perdrait 2000 abonnés.“ Gott schütze uns vor der Bildung der Dummen!

Die einfache, schlichte, unverdorbene Dummheit kann der Künstler dennoch treffen, wenn er sich nur an die Elemente des menschlichen Tieres hält. Ueber diese mit Bildung kombinirte Dummheit hat er keine Macht. Sie fordert unerbittlich immer nur das Alte wieder. Neues, wie es sei, muß weichen. Man konnte es gestern wieder sehen, bei der Premiere der „Niobe“ in der Wiener Burg. Es war ein Fest der kombinirten Dummheit.

Das ist eine englische Posse, von Blumenthal auf das deutsche Maaß gezähmt. Sie läßt eine Statue der Niobe, durch elektrische Drähte lebendig, von ihrem Postamente unter die Londoner treten. Diese Pose der Thebanerin von damals in der anderen Welt von heute wird mit einer amerikanisch frechen und unwiderstehlichen Verve gepackt und zu den buntesten Folgen ge-

Digitized by Google

bracht. Daß der Ueberſetzer, vor der Verwegenheit der grotesken Hypotheſe bange, ſie in einen Traum rahmt, ſchadet. Man hat die ewigen Viſionen ſchon genug.

Das Stück ſchien ſicher. Auf die Dummen, auf die Menge mußte, man denken, würde die Kraft, der draſtiſche Wirbel ſeiner tollen Späße wirken, wie „Charleys Tante“ wirkt, die doch neben ſeiner lauten und rapiden Laune blaß und träge iſt. Aber die Kenner konnte dieſe Miſchung von Phantaſtik mit der Wahrheit reizen, die dem letzten Drange der neueſten Kunſt gefällt: denn dieſe Poſſe trifft den Wunſch der Symboliſten. Sie ſind Romantik, welche doch den Naturalismus nicht vergeſſen kann. Sie möchten die Straße nicht laſſen und möchten doch in die Wolken. Sie wollen Spuck, aber der Leben haben ſoll, wirkliche Geberden. Edgar Poë, Villiers de l'Isle-Adam ſind geprieſen und man lieſt wieder E. T. A. Hoffmann. Die Jugend nimmt einen alten Gedanken des Goncourt: „Après avoir lu du Poë, la Révélation de quelque chose dont la critique n'a point l'air de se douter. Poë, une littérature nouvelle, la littérature du XX. siécle: le miraculeux scientifique, la fabulation par A et B, une littérature à la fois monomanique et mathématique . . De l'imagination à coup d'analyse, Zadig juge d'instruction, Cyrano de Bergerac élève d'Arago. Et les choses prenant un rôle plus grand que les êtres“. Solche Triebe melden ſich. Der sens du merveilleux de cette vie wird die Loſung. Und was könnte hoffmanesker als dieſe elektriſche Niobe ſein? Das Stück ſchien ſicher.

Digitized by Google

Das mußte den Direktor locken, welcher endlich wieder einen Treffer braucht, der ſeit dem „Heiratsneſt“ fehlt.

Aber er rechnete ohne die kombinirte Dummheit. Das iſt ein arger Fehler. Man ſpielt doch nicht für die Gallerie. Die lachte freilich. Die Menge lachte. Und die Kenner klatſchten. Der Jubel wuchs mit jeder Scene, unter der parodiſtiſchen Kraft der Schratt, die unvergleichlich war. Aber da wehrten ſich die Kombinirten. Sie rotteten ſich zuſammen und ſtörten. Sie wollten nicht lachen. Ihre „Bildung“ erlaubte es nicht. Wie? Eine Statue wird lebendig? Kann ſie denn das? Kann Marmor denn elektriſch werden? Woher weiß dieſe Griechin engliſch? Hat man Aehnliches geſehen? Wo wäre das, in der ganzen Geſchichte der Burg? So ſchwelgten ſie kritiſch und waren unendlich geſcheidt, bis es gelang, die Stimmung zu verderben: denn ſie dürfen nicht dulden, daß man in der Burg ein Stück ſpielt, das nicht ſeit zwanzig Jahren mit zwanzig Namen ſchon geſpielt wird.

Digitized by Google

Das fünfte Jahr.

Die Direction des Doctor Burckhard geht jetzt in das fünfte Jahr.

Als Laube, es war 1849, über sein Decret verhandelte und ein Provisorium von fünf Jahren verlangte, fragte der Graf Grünne: „Warum wollen Sie gerade fünf Jahre?“

„Weil ich in den ersten Jahren genöthigt bin, mir sehr viele Feinde zu machen. Ich muß aufräumen, muß absetzen. Nach zwei bis drei Jahren bin ich im Wesentlichen nur verhaßt — schaffen und mir Freunde erwerben kann ich erst im vierten und fünften Jahre.“

Die Direction des Doctor Burckhard geht jetzt in das fünfte Jahr. Jener erste Theil ist redlich gethan: Feinde sind genug. Nun wäre es wohl an der Zeit, auch an den anderen zu denken.

Feinde sind genug, im Hause, bei der Presse, unter den Laien, rings. Das ist auch gar kein Wunder: denn er hat redlich „aufgeräumt und abgesetzt“. Der alte Schlendrian, der seit Wilbrandt wuchs, ist weg. Es giebt wieder Ordnung und Zucht. Er hat jenen unerträglichen Dünkel der verzogenen Greise gebrochen, der jeden Ernst, jede Arbeit, jede ruhige Entwicklung

Digitized by Google

ſtörte. Ein Berliner Autor erzählt gern eine Antwort, die ihm von einem Director der Burg gegeben wurde. Es handelte ſich um eine Beſetzung. Der Autor ſchlug eine Schauſpielerin vor. Da meinte der Direktor: „Ja, die wär' freilich ausgezeichnet! Sie iſt ja wie geboren für dieſe Rolle! Aber wird ſie es denn thun? Glauben Sie denn, daß ſie es thun wird? Ich fürchte, ich fürchte — ſie wird nicht wollen. Es iſt ungeheuer ſchwer, ſie zu einer neuen Rolle zu kriegen. Ich will ja alles verſuchen. Ich fahre heute noch zu ihr und werde ſie bitten. Aber ich fürchte, ich fürchte!" Derlei iſt jetzt nicht mehr möglich. Die Herrſchaften dürfen es nicht mehr als eine Gnade betrachten, ihre Pflicht zu thun. Die Schauſpieler wiſſen wieder, daß ſie dem Director zu gehorchen haben. Auch werden die Rollen nicht mehr nach der Anciennität vergeben; Talent ſieht ſich gefördert, auch wenn es nach den Jahren noch nicht an der Tour iſt. Und man hat wieder gelernt, daß die Darſtellung, nicht der Darſteller der Zweck iſt, daß der Schauſpieler dem Werke, nicht das Werk dem Schauſpieler zu dienen hat, daß die Laune vor der Kunſt verſtummen muß. So iſt es jetzt durch dieſen Director überhaupt erſt wieder möglich geworden, ein guter Director zu ſein. Aber wird er nun dieſe Möglichkeit, die ſein Verdienſt iſt, auch nützen? Das iſt die Frage. Die Saiſon, die eben beginnt, wird die Antwort ſein.

Es iſt ſein Verdienſt, daß ein guter Director jetzt wieder möglich iſt. Nun müßte man ſich verſtändigen, was denn, wer denn eigentlich ein guter Director iſt.

Digitized by Google

Ein guter Director braucht darum noch nicht der vollkommene Director, der ideale Director zu sein. Den könnte man leicht definiren. Alles Treiben der Menschen ist schließlich immer nur ein Gleichniß und man darf mit Goethe denken: „Ich habe all mein Wirken und Leisten immer nur symbolisch angesehen und es ist mir im Grunde ziemlich gleichgiltig gewesen, ob ich Töpfe machte oder Schüsseln.“ Der Mensch will sich in Thaten äußern, draußen seine innere Welt gestalten. So gilt kein Thun an sich selber, durch sich selber, sondern immer nur durch die Beziehung auf den Thäter, den es verkünden soll. Nur werden freilich einige Handlungen fähiger sein, diesen als jenen auszudrücken, und je nach seiner Seele muß jeder einen anderen Stoff sich wählen. Es gilt, wenn er nicht wie in einer fremden Sprache reden und an einem widerspenstigen oder doch unzulänglichen Materiale verderben will, (wieder goetheisch zu sprechen) die „seiner Natur analogen Gegenstände“ zu finden. Wem dieser seiner Natur analoge Gegenstand, der ihn ohne Rest und Beschwerde äußern kann, die Bühne ist, der wäre allein der vollkommene, der ideale Director und seine Leitung hätte den Vorzug einer symbolischen Geltung, indem sie allmählich ein ganzes Leben, einen vollen Menschen in deutlichen Gestalten aussagen und so selber ein Werk der Kunst würde. So war der große Schröder. So war Laube. So ist Antoine. Aber in Deutschland weiß ich jetzt keinen. Darum, um nicht mit dem Wunsche das Mögliche zu erschlagen, wollen wir es zufrieden sein, wenn wir nur wenigstens einen guten Director haben.

Digitized by Google

Der vollkommene Director muß man ſein. Man kann es nicht lernen. Ein guter Director kann man werden. Fleiß, Verſtand, Geſchmack genügen. Für den guten Director langt es, wenn er mit guten Schauſpielern gute Stücke gut zu ſpielen weiß.

Er ſoll gute Schauſpieler bringen. Das ſind Schauſpieler, welche Mittel, Bildung und genug Gefühl der Gegenwart haben, um mit ihren Gaben dem Geſchmacke der Zeit zu dienen. Es brauchen nicht Künſtler zu ſein. Aber ſie müſſen von eben der Generation ſein wie das Parterre. Alle dreißig Jahre wechſelt die Art der Menſchen, zu lieben, zu ſprechen, guten Morgen zu ſagen; und ſeine Art verlangt das Parterre von der Bühne. Das hat der Doctor Burckhard erkannt. Er hat erkannt, daß Greiſe, welche Künſtler ſie ſeien, nicht wirken. Er hat Jugend gebracht und, die ſchon vor ihm da, aber durch Ränke und Kabalen verkümmert war, in ihre Rechte geſetzt. Das iſt nicht ohne manches Ungemach gegangen. Wir hatten Herrn Alſen, einen munteren Dentiſten, den es plötzlich nach der Bühne gelüſtete, das Fräulein Kallina und ſogar dieſes unglaubliche Fräulein Heppner zu dulden. Aber er darf ſich doch immerhin rühmen, daß er Mitterwurzer, den größten deutſchen Schauſpieler, hat, und daß er bald die größte deutſche Schauſpielerin haben wird, die Sandrock. Er hat Bonn, Gimnig, Zeska und die Bleibtreu gebracht. Devrient und Reimers ſind unter ihm zu reifer Kraft gediehen. Er brauchte jetzt nur noch eine Naive und könnte dann jede Rolle vollkommen beſetzen.

Digitized by Google

Aber gute Schauſpieler allein genügen noch nicht. Sie müſſen auch gut ſpielen. Das kann der beſte nicht ohne die Hilfe der Partner. Das fehlt der Burg. Die Burg hat keinen Ton. Die Burg hat keinen Stil. Die Burg hat kein Enſemble. Jeder ſpielt auf eigene Fauſt. Der eine ſpielt nach links, der andere nach rechts, bald weimariſch, bald modern, jeder für ſich, keiner im Ganzen. Es fehlt die Seele. Der Bonn giebt einen farbigen Richard von 1890 und die Wolter neben ihm eine marmorene Margarethe von 1780. Beides iſt möglich, aber zuſammen iſt es nicht möglich. Man kann zeichnen und man kann malen, aber halb gezeichnet und halb gemalt iſt es gar nichts. Man ſtimme den Bonn auf die Wolter oder man ſtimme die Wolter auf den Bonn, aber ſtimmen muß es. Stimmung ſeiner Kräfte iſt die erſte Pflicht eines Directors, wenn er ein guter heißen will.

Und endlich, ſonſt können die beſten Spieler, kann der beſte Stil nicht wirken: er ſoll gute Stücke bringen. Das iſt die wunde Stelle dieſer Direction. Der Herr Doctor wird da freilich ſagen: Erſt muß man ſie haben. Wie denn? Wo denn? Welche denn? Es giebt keine und ſchon gar keine für die Burg, die noch tauſend Bedenken zu nehmen, tauſend Empfindlichkeiten zu ſchonen, tauſend Rückſichten zu hören hat. Seit zehn Jahren haben drei Stücke den ungetheilten Beifall der Nation gefunden, die „Ehre“, der „Talisman“ und die „Jugend“, und alle drei ſind an der Burg nicht möglich. Wie will man da gute Stücke? Woher denn? Daß der Director am Ende ſelber noch ge-

Digitized by Google

ſchwind zum Dichter werde, iſt doch wohl nicht gut zu verlangen.

Die Klagen ſind gerecht. Aber ſie ſind nicht neu. Es liegt in der Sache, daß die Dichtung nie den Bedürfniſſen der Bühne genügen kann. Laube ſchreibt einmal: „Das Contingent neuer deutſcher Stücke für 1853 war ausgiebiger als ſonſt. Es lieferte drei Erfolge und unter dieſen Ein gutes Stück.“ Wenn ein Jahr zwei gute Stücke bringt, iſt es viel und man ſoll doch dreihundert Mal ſpielen. Dieſes Unverhältnis iſt alt und ſchon Schiller erkannte, daß deswegen die Bühne nicht beſtehen kann, wenn es nicht gelingt, „denen oft leichten Erzeugniſſen des Tages einen feſten, alterthümlichen Grund unterzulegen“, indem man es verſteht, „auch dasjenige zu erhalten, was früher geleiſtet worden . . . dem Sinn und Geiſt der Gegenwart gemäß.“ Und man mag im erſten Hefte der trefflichen „Theatergeſchichtlichen Forſchungen“*) von Berthold Litzmann (über das „Repertoire des weimariſchen Theaters unter Goethe“) nachleſen, wie emſig dieſer Rath gehalten wurde: römiſches Luſtſpiel, griechiſche Tragödie, franzöſiſches Trauerſpiel, italieniſche Poſſe wechſelten bunt und nur ſo konnte es allein gelingen, daß Goethe am Ende ſechshundert Stück auf dem Laufenden hatte, da er doch nur vierundachtzig aus dem alten Bellomo'ſchen Repertoire genommen, was alſo eine Erneuerung zu ſieben Achtel bedeutet.

Es war die Loſung Goethes: „Nur auf ein

*) Hamburg, Verlag von Leopold Voß. Bisher 8 Hefte.

Repertorium, welches ältere Stücke enthält, kann ſich eine Nationalbühne gründen.“ Das war auch die Loſung Laubes. Es iſt die Loſung der Comédie française. Es muß die Loſung jeder Leitung ſein, die nicht bloß raſche Geſchäfte, ſondern eine ernſtliche Förderung der Bühne will. Es muß die Loſung der Burg ſein. Experimente ſind nicht ihre Sache! man iſt da wohl ſchon für Hauptmann eher zu weit gegangen. Die Zweifel und Verſuche der Zeit laſſe ſie draußen entſcheiden. Vor Neuerungen und Wagniſſen darf ſie zaudern. Nur der definitive Werth ſoll ihr gehören. Sonſt mag ſie ſich getroſt an die Vergangenheit halten. Die wird noch immer ihre Zukunft am beſten verbürgen, wenn man es nur verſteht, ihr Leben zu geben. Mounet-Sully hat einmal geſagt: on crée toujours le répertoire — wenn der rechte Künſtler über die alten Rollen kommt, ſind ſie immer neu. Jedes Geſchlecht hat zu dem ewigen Gehalte der anerkannten Werke wieder ein anderes Verhältniß. Wer es in ſeine Form zu bringen weiß, bringt ihm ein neues Stück. L'Arronge hat mit dem „Don Carlos“ Caſſe gemacht und die Leute konnten ſich nicht genug wundern, wie famos doch eigentlich dieſer Schiller ſei. So iſt die Frage nach Stücken im Grunde nur wieder die Frage nach Stil und Stimmung. Hat der Director erſt aus ſeinen neuen Kräften einen neuen Stil gewonnen, dann ſorge er ſich nicht um neue Stücke: er braucht dann nur die alten zu ſpielen und alle werden plötzlich neu ſein.

Der Herr Doctor Burckhard hat ein adminiſtratives

Digitized by Google

Talent gezeigt: der alte Schlendrian ist weg. Er hat ein kritisches Talent gezeigt: er merkte die Fehler und Mängel. Und es ist sein Verdienst, daß es so endlich jetzt möglich wurde, das Talent des Directors zu zeigen, der die Elemente ins Ganze bringt. Aber nun wäre es allmählich auch an der Zeit. Seine Direction geht jetzt schon in das fünfte Jahr.

Die Schmetterlingsschlacht.

(Komödie in vier Acten von Hermann Sudermann. Zum ersten Mal aufgeführt am 6. October.)

„Freilich, Humor müßtest Du haben, dann ließe sich manches ertragen," sagt in der „Ehre" Graf Trast dem Robert, der ohne Ende über die Schlechtigkeit der Menschen flennt. Diese Worte geben eine prächtige Formel der Entwicklung von Hermann Sudermann. Er hat Humor gewonnen und so wurde er aus einem Redner und Moralisten jetzt erst dramatisch.

Robert ist ein Redner der Entrüstung gegen die Welt, die seinen Wünschen nicht paßt. Er stellt an sie Forderungen, die sie nicht halten kann, und weil sie anders ist, als er sie dachte, tobt er. Das ist die Stimmung vieler Jünglinge, die unter dem Streite ihrer

Digitized by Google

Seele mit dem Leben leiden. Es ist die Stimmung aller Einwanderer aus engen in weite Verhältnisse, wo sie sich denn mit ihren alten Gedanken in die neuen Dinge nicht mehr finden. Es ist die Stimmung der plötzlich großen Städte, da dort die Erwachsenen jetzt anders leben sollen als die Kinder erzogen wurden. Sie können die innere Welt mit der äußeren nicht versöhnen; die Dinge sind mächtiger, brechen ihr Gemüth und zwingen sie. Was thun? Robert Heinecke tobt. Willy Janickow will in Genuß und Rausch vergessen. Der Dr. Weiße spöttelt sich feige am Schicksal vorbei. Regierungsrath von Keller dienert und strebt. Der Pfarrer Hefsterdingk verzichtet und entsagt. Empörung oder Ergebung — das ist die Wahl. Manche werden Kämpfer und verderben. Für andere ist, wie der Dr. Weiße sagt, „die Tragik nicht erfunden“: sie ducken sich, trotten so dahin und lassen sich geduldig von den Dingen treiben, „von den Ereignissen schaukeln“, wie Trast sagt. Oder sie denken mit dem Pfarrer: „Wir sind alle arme Schächer“, gewöhnen sich „das Wünschen und das Verachten“ ab und sind es zufrieden, wenn sie nur in einem stillen Winkel für sich walten dürfen. So giebt es allerhand Abfindungen, wie man sich in die Dinge ergeben kann. Sie mögen recht nützlich sein, aber dramatische Lösungen sind sie nicht, auf der Bühne können sie nicht gelten: weil die Menge instinctiv vom Drama mit Gefühlen entlassen werden will, die für das Leben tauglicher, thätiger, tüchtiger machen, getröstet und stark.

Die Magda ist auf dem Wege zu einer dramatischen Lösung. Sie sagt: „Schuldig müssen wir werden,

Digitized by Google

wenn wir wachſen wollen. Größer werden als unſere Sünde, das iſt mehr werth als die Reinheit, die ihr predigt.“ Das ſoll wohl heißen: es iſt geſund zu ſündigen und fehlen, weil wir in der Schuld erſt fühlend erkennen, daß man ſchlecht handeln und doch gut bleiben kann, daß die Dinge unſere Thaten, nicht unſere Geſinnung vergewaltigen und daß ſo der Menſch, wenn er auch zu häßlichen Werken getrieben wird, in ſich nicht häßlich iſt. Das iſt es, was ich Humor nenne: wenn man die Menſchen nicht bloß von einer Seite ſieht (wo dann der Ton des Bußpredigers nicht leicht zu vermeiden iſt), ſondern ſie ſo lange um ſich dreht, bis man auch das Geringe an den Großen, an den Schlimmen doch auch das Liebe ſieht. Um den ſittlichen Werth dieſer Anſchauung frage ich nicht, weil er das Theater nichts kümmert; aber man kann ihren dramatiſchen Werth nicht verkennen: denn durch ſie wird es möglich, die Leute verſöhnt und mit einer Beſchwichtigung aus der Vorſtellung zu ſchicken, die ſie morgen wieder tapfer an ihre Pflichten gehen läßt, mit jener Läuterung, die nun die Menſchheit einmal von der Bühne verlangt. Deswegen ziehe ich die „Schmetterlingsſchlacht“ den anderen Stücken von Sudermann vor: denn hier ſind die Geſtalten nicht mehr von einem Entrüſteten, ſondern von einem begreifend Verzeihenden geſehen, der die menſchliche Miſchung aus Schmach und Güte kennt. Ja, ich ziehe ſie deswegen allen deutſchen Stücken der letzten Jahre vor: denn man geht aus ihr mit einer philoſophiſchen Heiterkeit heim, die keinen Groll mehr gegen die Welt erlaubt und Muth, das

Digitized by Google

Leben zu beſtehen, giebt. Dieſer Geiſt der Milde und Geduld, der freilich mit der kleinlichen, witzelnden, immer in den Dingen befangenen Weiſe der Berliner unverträglich iſt, kann wohl fordern, daß man das unangenehme Thema und die paar Scenen vergißt, die man lieber anders hätte.

Noch mehr. Das Stück hat, was ſonſt den deutſchen Stücken von heute fehlt: eine dramatiſche Sprache. Den anderen will es nicht gelingen, die drei Sprachen jeder Rolle zu vereinen. Jede Rolle hat drei Sprachen: ſie ſpricht, was die Scene braucht, Worte der Situation; ſie ſpricht, was die Figur braucht, Worte ihrer Pſychologie; und ſie ſpricht, was die Handlung braucht, Worte der dramatiſchen Fabel. Jeder Satz, der auf der Bühne geſprochen wird, ſoll dieſe drei Bedeutungen haben: eine ſceniſche, eine für den Sprecher charakteriſtiſche und eine zur Bewegung des Stückes. Das iſt die Gabe der Franzoſen, beſonders von Dumas und Becque. Den heutigen Deutſchen fehlt ſie. Die ſtrengen Naturaliſten, wie Arno Holz und Johannes Schlaf, helfen ſich, indem ſie auf Handlung und Pſychologie verzichten: ſie bringen nur Worte der Situation; dieſe freilich mit einer unendlichen Treue. So auch Hauptmann, indem er jede Fabel läßt und, wenn er ſchon je pſychologiſch wird, es durch die anderen thut: er braucht drei, vier Rollen herum, um eine in der Mitte zu erklären (man denke an den „Collegen Crampton“). Die Perſonen von Blumenthal oder Kadelburg bringen wieder bloß Worte der Handlung. Die Einheit der drei Sprachen iſt nur Sudermann und nie noch iſt ſie ihm wie hier

Digitized by Google

gelungen, wo jede Rede ungezwungen aus der Situation kommt und doch auch die Seele des Sprechers verräth nnd schon wieder ein Mittel ist, die Handlung zu treiben.

Nun hat man freilich allerhand Einwendungen gegen das Stück.

Man sagt, daß seine Gestalten nicht neu sind. Das ist wahr: sie waren alle schon in seinen anderen Stücken. Aber das mußte er wohl. Deutlicher konnte er ja jene Wandlung vom Pessimistischen ins Goetheische nicht zeigen, als wenn er gerade den alten Dingen das neue Licht gab: die Mutter Heinecke ist wieder da, aber jetzt wird man erst gewahr, wie unsägliche Güte auch diese alte Kupplerin noch hat; Else ist schließlich die Alma wieder, aber man kann ihr hier, wie Philinen, nicht zürnen; Rosi ist Clärchen, aber man sieht, wie leicht auch sie Alma werden könnte.

Dann heißt es, daß Sudermann theatralisch ist. Das ist er gewiß. Er kennt alle Mittel der Bühne und wendet sie an. Er bringt nicht den rohen Stoff, sondern richtet ihn her. Die Wahrheit genügt ihm nicht; sie soll wirken. Er schildert etwa den Streit eines Geizigen mit seinem Commis, der ihm kündigen will. Da ist es nun sehr wahr, daß der Geiz schließlich über den Zorn siegt. Aber er drückt das so aus, daß er den Geizigen sagen läßt: „Sie sind ein Schuft! Sie sind ein Betrüger! Sie sind ein Gauner! Wollen Sie mein Compagnon werden?“ Gewiß ist das unwirklich, weil hier in einer Minute geschieht, was im Leben doch eine Stunde brauchen würde, gerade wie der dritte Richard über die Anna in einer Scene ver-

Digitized by Google

mag, was ihn im Leben doch wohl ein Jahr gekoſtet hätte. Ich verſtehe, daß das den Naturaliſten nicht paßt, die nichts als die volle Wirklichkeit gelten laſſen wollen. Aber daß eben die Leute, die ſonſt den Naturalismus nicht genug verdammen können, jetzt plötzlich nach Gründen der Naturaliſten richten, das verſtehe ich nicht. Und ſie ſollten wenigſtens nicht vergeſſen, daß es ja löblich iſt, Prinzen ſeine Meinung zu ſagen, aber doch immer nur mit dem Hut in der Hand.

Endlich heißt es, daß das Stück unſittlich iſt. Das würde ja an ſeiner Bedeutung nichts ändern; doch dürfte man es dann freilich an der Burg nicht ſpielen, da es nun leider einmal Sitte iſt, Mädchen in die guten Theater zu führen. Aber ich meine: in einem Hauſe, wo die Nonne Hero den erſten Herrn, der es wünſcht, gleich in ihre Kammer läßt, wo ein noch nicht vierzehnjähriges Ding das Alphabet der Liebe übt, bis die Lerche ruft, wo die Frau Gräfin Adelheid mit ihrem Bedienten nächtlich flirten darf, von der Cleopatra und Meſſalina gar nicht zu reden — da können die lieben kleinen Comteſſen wohl ſchon auch noch dieſen dritten Akt vertragen, der ſchließlich nichts bringt, als daß eine fidele Witwe mit ihrem Freund champagniſirt.

Die Darſtellung hat man mit Recht eine „glänzende“ genannt. Die herrliche Hartmann weckt in ihrer letzten Scene einen Sturm, der nimmer enden will. Es iſt freilich ein bißchen, was die Franzoſen ein couplet nennen: eine Arie für ſich, die nur die Bravour des Schauſpielers zeigen ſoll, ohne recht in die Abſichten ſeiner Rolle, in den Ton des

Digitized by Google

Stückes zu ſtimmen. Doch möchte man es um keinen Preis miſſen. Und Baumeiſter und Mitterwurzer mit zwei unvergeßlichen Geſtalten, Herr Reimers und Fräulein Sandrock, die durch Takt und Maß gefährliche Rollen retten, die Hohenfels, Frl. Hruby, die nie wirkſamer war, und Herr Zeska — es giebt doch noch immer keine andere Bühne deutſcher Sprache, die ähnliches vermag.

1895.

Klein Eyolf.

(Schauſpiel in drei Aufzügen von Henrik Ibſen. Zum erſten Mal aufgeführt am 27. Februar.)

Alfred Allmers, vormals Stundenlehrer, dem es recht knapp und traurig ging, aber jetzt, da er reich geheirathet hat, Gutsbeſitzer und Schriftſteller, kommt aus den Bergen heim. Rita, ſeine Frau, eine „ſchöne, ziemlich hochgewachſene, üppige, blonde Dame von ungefähr dreißig Jahren“, und Fräulein Aſta Allmers, ſeine jüngere Stiefſchweſter, die „ſchlank iſt, dunkles Haar und tiefe, ernſte Augen hat“, finden ihn ſehr

Digitized by Google

verändert. Er ist so heiter und hell. Sie denken, daß er gewiß recht fleißig an seinem Buche geschrieben hat, an dem großen Buche über „die menschliche Verantwortung“. Aber das ist es nicht. Sie irren. Er hat die ganze Zeit an dem Buche nicht eine Zeile geschrieben. Und er wird auch nicht mehr an ihm schreiben. Nein. Er wird überhaupt nicht mehr schreiben. Es hat ja gar keinen Sinn. „Denken, das umfaßt das Beste, was in uns ist. Was zu Papier gebracht wird, das taugt nicht viel.“ Er hat einsam gesonnen und gedacht und er weiß jetzt, was er soll. Er will es eben sagen, vor den zwei Frauen und seinem lahmen Söhnchen Eyolf, das seit einem Sturze hinkt, als es klopft und die Rattenmamsell kommt. Das ist eine „kleine, schmächtige, eingeschrumpfte Person, alt und grauhaarig, mit scharfen, stechenden Augen. Sie trägt ein altmodisches geblümtes Kleid, ein schwarzes Schultermäntelchen und einen schwarzen kapuzenähnlichen Hut. In der Hand hat sie einen großen rothen Regenschirm und am Arm ein schwarzes, an eine Schnur befestigtes Säckchen.“ Eigentlich heißt sie Fräulein Warg, was so viel als Wolf bedeutet, aber die Leute nennen sie die Rattenmamsell, weil sie durch das ganze Land zieht und die Ratten fängt. Sie fragt an jeder Thüre, ob die Herrschaften nicht „irgend etwas Nagendes im Hause haben“. Das läßt sie dann durch ihren süßen Goldmops, ein niedliches Hündchen mit breiter, schwarzer Schnauze, das sie in dem Säckchen trägt, aus dem Keller herauf und von den Dachböden herunter und aus den Löchern heraus locken, während sie auf einer

Digitized by Google

Maultrommel ſpielt. So wandern ſie dann an das Meer, ſie voran, die immer auf der Maultrommel ſpielt, hinter ihr der Goldmops, und die reizenden kleinen Ratten folgen und ſie tritt in ein Boot und der Goldmops ſchwimmt und die herzigen Thierchen ertrinken. Aber da man hier bei Allmers nichts für ſie zu thun hat, geht ſie wieder und auch der Knabe geht, im Garten zu ſpielen. Nun kann Alfred den Frauen erzählen, wie wunderlich ihm in den Bergen geſchah, da er einſam wanderte und mit ſich ſann. Da dachte er nicht mehr an ſein Buch, das ſonſt ſeine „Lebensaufgabe“ war. Er hatte plötzlich das Gefühl, damit „ſeine beſten Anlagen geradezu zu vergeuden und zu mißbrauchen“. Und immer wuchs in ihm der Gedanke an die „höheren Pflichten, die auf ihn Anſpruch machten“: der Gedanke an Eyolf, den guten und ſeit jenem unſeligen Fall vom Tiſch ſo hilfloſen Knaben. Dem will er nun allein gehören, ſeiner Bildung und ſeinem Glücke, um alle die reichen Möglichkeiten, die in ſeiner Kinderſeele dämmern, recht zu pflegen. Indem er das feierlich gelobt und die Frauen um ihre Hilfe bittet, kommt der Ingenieur Borgheim, ein „junger Mann von etwa dreißig Jahren, mit gerader Haltung und von friſchem, fröhlichem Ausſehen“, der Aſta zu einem Spaziergange holt. Als ſie fort und die Gatten allein ſind, ſtürzt Rita an ſeinen Hals und weint. Er weiß es erſt gar nicht gleich zu deuten, bis ſie ihm ſagt, daß ſie das Kind haßt, daß ſich zwiſchen ihn und ſie ſtellt und ſie um ſeine Liebe bringt, da ſie allein und ungetheilt für ſich verlangt. Sie verwünſcht es.

Digitized by Google

Sie möchte es nie geboren haben. Sie will nicht Mutter, ſie will Geliebte ſein.

Ich will nichts wiſſen von Deiner ſtillen Innigkeit. Ich will Dich ganz und gar beſitzen! Und für mich allein! So, wie ich Dich beſaß in der erſten, wundervollen, ſchwellenden Zeit. (Heftig und hart.) Ich laſſe mich nie und nimmermehr mit Reſten und Ueberbleibſeln abſpeiſen, Alfred!

Allmers (ſanftmüthig). Mir ſcheint, hier gäbe reichlich Glück für uns alle Drei, Rita!

Rita (höhniſch). Dann biſt Du genügſam. (Setzt ſich an den Tiſch links). Jetzt höre mich an.

Allmers (nähert ſich). Nun? Was?

Rita (blickt mit mattglänzenden Augen auf ihm auf). Als ich geſtern Abend Dein Telegramm erhielt. —

Allmers. Jawohl? Was dann?

Rita. — Da kleidete ich mich in Weiß —

Allmers. Ich ſah, daß Du weiß gekleidet warſt, als ich ankam.

Rita. Das Haar hatte ich aufgelöſt —

Allmers. Dein üppiges, duftendes Haar —

Rita. — daß es hinabfloß über den Nacken und Rücken —

Allmers. Ich ſah es. Ich ſah es. Ach, wie warſt Du ſchön, Rita!

Rita. Ueber beiden Lampen waren roſenrothe Schirme. Und wir waren allein, wir zwei. Sonſt niemand wach im ganzen Hauſe. Und Champagner ſtand auf dem Tiſch.

Digitized by Google

Allmers. Von dem trank ich nicht.

Rita (blickt ihn mit Bitterkeit an). Nein; da haſt Du recht. (Lacht herb auf.) „Der Champagner war da, doch Du trankſt ihn nicht", — wie es im Gedichte heißt.

(Sie ſteht vom Lehnſtuhl auf und geht, als ob ſie müde wäre, zum Sopha hin, auf das ſie ſich in halb liegender Stellung niederläßt.)

Allmers (geht durch's Zimmer und bleibt vor ihr ſtehen). Ich war ſo erfüllt von ernſten Gedanken. Ich hatte mir vorgenommen, von unſerem künftigen Leben mit Dir zu reden, Rita. Und vor allen Dingen von Eyolf.

Rita (lächelnd). Das thatſt Du ja auch, beſter Alfred.

Allmers. Nein, ich kam nicht dazu. Denn Du begannſt Dich zu entkleiden.

Rita. Jawohl, und derweilen ſprachſt Du von Eyolf. Entſinnſt Du Dich nicht? Du fragteſt, wie es denn mit klein Eyolfs Magen ſtände.

Allmers (ſieht ſie vorwurfsvoll an). Rita —!

Rita. Und darauf gingſt Du in Dein Bett. Und ſchliefſt ganz ausgezeichnet.

Allmers (ſchüttelt den Kopf). Rita, — Rita!

Rita (legt ſich ganz auf's Sopha und blickt zu ihm auf). Alfred?

Allmers. Ja?

Rita. „Der Champagner war da, doch Du trankſt ihn nicht."

Allmers (faſt ſchroff). Nein. Ich trank ihn nicht.

(Er geht von ihr weg und ſtellt ſich unter die Gartenthür. Rita liegt eine Weile mit geſchloſſenen Augen regungslos da.)

Digitized by Google

Rita (ſpringt plötzlich auf.) Aber eines will ich Dir ſagen, Alfred.

Allmers (dreht ſich um). Nun?

Rita. Du ſollteſt Dich nicht ſo ſicher fühlen!

Allmers. Sicher? Wieſo?

Rita. Nein, Du ſollteſt nicht ſo ſorglos ſein! Nicht gar ſo gewiß, daß Du mich in Deiner Taſche haſt!

Allmers (nähert ſich). Was meinſt Du damit?

Rita (mit bebenden Lippen). Niemals bin ich Dir auch nur in meinen Gedanken untreu geweſen, Alfred! Keinen einzigen Augenblick.

Allmers. Das brauchſt Du mir nicht erſt zu ſagen, Rita. Ich kenne Dich ja ſo gut.

Rita (mit funkelnden Blicken). Aber verſchmähſt Du mich —

Allmers. Verſchmähen —! Ich begreife nicht, wo Du hinaus willſt! —

Rita. O, Du weißt nicht, was alles in mir aufkommen könnte, wenn —

Allmers. Wenn?

Rita. Wenn ich jemals merken ſollte, daß Du Dich nicht mehr um mich kümmerſt. Mich nicht mehr ſo lieb hätteſt, ſo wie früher.

Allmers. Aber, meine liebſte Rita, — des Menſchen Umwandlung mit den Jahren, — die muß ja doch in unſerm Verhältniß auch einmal vor ſich gehen. Ebenſo wie bei allen andern.

Rita. Bei mir niemals! Und auch bei Dir will ich von einer Umwandlung nichts wiſſen. Ich

Digitized by Google

könnte es nicht ertragen, Alfred. Ich will Dich für mich allein behalten.

Allmers (sieht sie bekümmert an). Du hast ein furchtbar eifersüchtiges Gemüth —

Rita. Ich kann mich nun einmal nicht umschaffen. (Drohend.) Zerstückelst Du Dich zwischen mir und jemand anders —

Allmers. Was dann —?

Rita. Dann räche ich mich an Dir, Alfred!

Allmers. Und womit könntest Du Dich rächen?

Rita. Das weiß ich nicht. — O doch, ich weiß es schon.

Allmers. Nun?

Rita. Ich gehe hin und werfe mich weg.

Allmers. Du wirfst Dich weg, sagst Du?

Rita. Jawohl, das thu' ich. Ich werfe mich dem ersten Besten in die Arme.

Allmers (blickt sie mit Wärme an und schüttelt den Kopf). Das thust Du niemals, — Du ehrliche, stolze, treue Rita, Du.

Rita (schlingt die Arme um seinen Hals). O, Du weißt nicht, wozu ich fähig wäre, wenn Du — wenn Du nichts mehr von mir wissen wolltest.

Allmers. Wenn ich von Dir nichts wissen wollte, Rita? Daß Du nur so reden kannst!

Rita (halb lachend, indem sie ihn losläßt). Ich könnte ja ihn in's Garn locken, — den Wegbaumeister, der immer herkommt.

Allmers (erleichtert). Ach, Gott sei Dank, — Du scherzest also nur.

Digitized by Google

Rita. Keine Idee. Warum nicht den ebenso gut wie jeden Andern?

Allmers. Nein, der ist gewiß schon so ziemlich gebunden.

Rita. Umso besser! Dann nähme ich ihn ja einer Andern weg. Ist es doch genau dasselbe, was Eyolf mir gegenüber gethan hat.

Allmers. Das hätte unser kleiner Eyolf gethan?

Rita (mit ausgestrecktem Zeigefinger). Siehst Du! Siehst Du wohl! Sobald Du nur Eyolfs Namen nennst, gleich wird Dir weich um's Herz, und Deine Stimme vibrirt! (Drohend mit geballten Händen). O, ich wäre fast versucht zu wünschen —! Nun, genug davon.

Allmers (blickt sie angstvoll an). Was könntest Du wünschen, Rita —!

Rita (heftig, indem sie von ihm weggeht). Nein, nein — das sage ich Dir nicht! Niemals!

Da kommen Borgheim und Asta zurück und man hört plötzlich vom Strande her Lärm und Angst. Es heißt, ein Kind sei ertrunken. Es wird gerufen: dort schwimmt die Krücke! Das Kind, das ertrank ist Eyolf.

Der zweite Act spielt in Allmers' Wald am Strande, unter großen alten Bäumen; hinten sieht man auf den Fjord; das Wetter ist bleiern und regnerisch, mit treibenden Nebelwolken. Da sitzt Alfred auf einer Bank und starrt in die Wogen. Asta kommt, ihn zu trösten, der gegen das Entsetzliche hadert und

Digitized by Google

grübelt, ſeinen Sinn zu finden — „denn einen Sinn muß es doch wohl haben; das Leben, das Daſein, das Schickſal. Das kann doch nicht alles ſo ganz ſinnlos ſein.“ Warum iſt es geſchehen? Warum iſt es gerade ihm geſchehen? Warum gerade ihm? Warum hat ihm die Rattenmamſell den unſchuldigen Knaben genommen, der ihr nie was Böſes gethan, ſie nie geſcholten, nie mit Steinen nach ihrem Hündchen geworfen? Warum? Aſta redet milde zu ihm und lenkt ihn nach weiten Vergangenheiten weg, als er noch nicht verheirathet war und ſie nach dem Tode der Eltern recht kümmerlich und doch ſo ſelig lebten und er ſie gern ſeinen kleinen Eyolf hieß, ganz wie ſpäter das Söhnchen. Da kommt Rita mit dem Ingenieur, der gleich mit Aſta geht. Rita erzählt den Tod des Kindes, wie ſie ihn aus den Reden der Leute weiß: wie es lange tief in dem klaren Waſſer unter der Brücke lag, mit großen offenen Augen. Sie weint. Aber er tröſtet Sie nicht. Sie hat es nicht beſſer verdient. Sie hat den Knaben nie geliebt und ihre Schuld war es, daß er ſich aus dem Waſſer nicht retten konnte, weil es ihre Schuld war, daß er ein Krüppel wurde.

Rita (abwehrend). Alfred, — Du darfſt das nicht auf mich ſchieben!

Allmers (immer mehr außer ſich gerathend). Doch doch, ich thue es! Du warſt es, die das kleine Kind ſich ſelber überließ, während es auf dem Tiſche dalag.

Digitized by Google

Rita. Es ruhte ſo ſanft in den Kiſſen und ſchlief ſo feſt. Und Du hatteſt verſprochen, auf das Kind acht zu geben.

Allmers. Allerdings. (Läßt die Stimme ſinken.) Da aber kamſt Du, Du, Du, — und lockteſt mich zu Dir hinein.

Rita (blickt ihn trotzig an). Ach, geſtehe doch lieber, daß Du das Kind und alles miteinander vergaßeſt.

Allmers (in unterdrückter Wuth). Ja gewiß — (leiſer). Ich vergaß das Kind — in Deinen Armen!

Rita (empört). Alfred! Alfred! — das iſt abſcheulich von Dir!

Allmers (leiſe, indem er die Hände gegen ſie ballt). Zur ſelben Stunde verurtheilteſt Du klein Eyolf zum Tode.

Rita (wild). Du auch! Du auch, wenn ſich's ſo verhält!

Allmers. Meinetwegen, — ziehe Du nur mich auch zur Rechenſchaft — wenn Du willſt. Alle Beide haben wir uns verſündigt. — Und deshalb war Eyolfs Tod ſchließlich doch eine Vergeltung.

Rita. Eine Vergeltung?

Allmers (beherrſcht ſich wieder). Jawohl. Ein Urtheilsſpruch über Dich und mich. Jetzt geſchieht uns unſer Recht. In geheimer, feiger Reue ſcheuten wir ihn, als er noch lebte. Wir ertrugen es nicht, das Ding zu ſehen, — das, womit er ſich herumſchleppen mußte —

Rita (leiſe). Die Krücke.

Allmers. Ja, eben die. — Und was wir jetzt

Digitized by Google

fortwährend Schmerz und Trauer nennen, — das ſind Gewiſſensbiſſe, Rita. Weiter gar nichts.

Nein, nie können ſie das wieder ſühnen. Nie können ſie ſich ohne Schuld wieder in die Augen ſchauen. Zwiſchen ihnen muß fortan ewig eine Scheidewand, ihre Liebe muß erloſchen ſein. Aſta kommt mit Borgheim zurück, der gleich wieder mit Rita geht. Und nun will Alfred nicht länger hier bleiben. Er muß weg. Er will mit Aſta wieder leben, wie damals, in jener unvergeßlichen Zeit, die „wie ein einziger, hochheiliger Feiertag von Anfang bis zu Ende war".

Aſta. Das war ſie, Alfred. Aber ſo etwas läßt ſich nicht wiederholen.

Allmers (bitter). Meinſt Du, daß mich die Ehe ſo hoffnungslos verdorben hat?

Aſta (ruhig). Nein, das meine ich nicht.

Allmers. Gut, dann fangen wir zwei unſer altes Leben von neuem an.

Aſta (entſchieden). Das können wir nicht, Alfred.

Allmers. Doch, das können wir. Denn die Bruder- und Schweſterliebe —

Aſta (geſpannt). Was iſt damit?

Allmers. Das iſt das einzige Verhältniß, das dem Geſetz der Umwandlung nicht unterworfen iſt.

Aſta (erbebt und ſagt leiſe). Wenn nun aber dieſes Verhältniß nicht —

Allmers. Was nicht —?

Aſta. — nicht unſer Verhältniß iſt?

Digitized by Google

Allmers (ſtarrt ſie erſtaunt an). Nicht unſer Verhältniß? Was in aller Welt meinſt Du damit?

Aſta. Ich ſag' es Dir lieber gleich, Alfred.

Allmers. Freilich, ſag's nur!

Aſta. Die Briefe an die Mutter — die, die in der Mappe liegen —

Allmers. Jawohl?

Aſta. Die ſollſt Du leſen — wenn ich fort bin.

Allmers. Warum ſoll ich das?

Aſta (mit ſich ſelber kämpfend). Weil Du daraus erfahren wirſt, das —

Allmers. Nun?

Aſta. — daß ich nicht das Recht habe, den Namen — Deines Vaters zu tragen.

Allmers (taumelt zurück). Aſta! Was ſagſt Du da!

Aſta. Lies die Briefe. Dann wirſt Du's erfahren. Und es verſtehen — und vielleicht auch Vergebung haben — für die Mutter.

Allmers (greift ſich an die Stirn). Das kann ich nicht faſſen. Nicht den Gedanken feſthalten. Du, Aſta, — Du wärſt alſo nicht —

Aſta. Du biſt nicht mein Bruder, Alfred.

Allmers (raſch, halb trotzig, indem er ſie anſieht). Nun gut; was ändert das aber eigentlich in unſerem Verhältniß? Im Grunde genommen gar nichts.

Aſta (ſchüttelt den Kopf). Alles ändert es, Alfred. Unſer Verhältniß iſt nicht das zwiſchen Bruder und Schweſter.

Allmers. Mag ſein. Gleich heilig iſt es darum doch. Und wird immer gleich heilig bleiben.

Digitized by Google

Aſta. Vergiß nicht, — daß es unter dem Geſetz der Umwandlung ſteht, — wie Du ſoeben ſagteſt.

Allmers (blickt ſie forſchend an). Meinſt Du damit, daß —?

Aſta (ſtill, innig bewegt). Kein Wort mehr, Du lieber, lieber Alfred! — (Nimmt die Blumen vom Stuhl.) Siehſt Du die Waſſerlilien?

Allmers (nickt langſam). Sie ſind von denen, die emporſchießen — tief unten vom Grunde her.

Aſta. Ich pflückte ſie am Waldſee. Dort, wo er in den Fjord hinausfließt. (Reicht ihm die Blumen.) Willſt Du ſie haben, Alfred?

Allmers (nimmt ſie). Ich danke Dir.

Aſta (mit Thränen in den Augen). Sie bringen Dir gleichſam einen letzten Gruß von — klein Eyolf.

Allmers (blickt ſie an). Von dem Eyolf da draußen? Oder von Dir?

Aſta (leiſe). Von uns Beiden. (Nimmt ihren Regenſchirm.) Gehe jetzt mit hinauf zu Rita. (Sie geht den Fußpfad hinauf.)

Allmers (nimmt ſeinen Hut vom Tiſch und flüſtert ſchwermüthig). Aſta — Eyolf — Klein Eyolf —! (Er folgt ihr.)

Der dritte Act hat nur noch zwei Scenen. Aſta zieht mit Borgheim weg. Alfred iſt mit Rita allein. Aber auch er will jetzt fort, nach den Bergen, in die Einſamkeit hinauf. Da fragt Rita: Nun rathe einmal, was ich vornehmen werde — wenn Du fort biſt?

Allmers. Nun, was denn?

Digitized by Google

Rita (langsam und entschlossen). Sobald Du mich verlassen hast, gehe ich an den Strand hinunter und nehme alle die armen, verkommenen Kinder mit herauf in unser Haus. Alle die ungezogenen Jungen —

Allmers. Was willst Du mit ihnen anfangen?

Rita. Ich will sie zu mir nehmen.

Allmers. Du!

Rita. Ja, ich. Von dem Tage an, an dem Du mich verlassen hast, sollen sie hier sein, alle miteinander, — als ob sie meine eigenen wären.

Allmers. An klein Eyolfs Statt!

Rita. Jawohl, an klein Eyolfs Statt. Sie sollen in Eyolfs Stube wohnen. In seinen Büchern lesen. Mit seinen Sachen spielen. Sie sollen der Reihe nach auf seinem Stuhl sitzen bei Tisch.

Allmers. Das hört sich ja an wie der reine Wahnsinn! Ich wüßte keinen Menschen in der ganzen Welt. der sich zu so etwas weniger eignete als gerade Du.

Rita. Dann muß ich mich eben selbst dazu erziehen. Mich dazu heranbilden. Mich darin üben.

Allmers. Wenn das Dein voller Ernst ist, — was Du da Alles sagst, dann muß eine Umwandlung in Dir vorgegangen sein.

Rita. So ist es auch, Alfred. Dein Werk ist das. Du hast einen leeren Raum in mir zurückgelassen. Und den muß ich versuchen mit etwas auszufüllen. Mit etwas, was gewissermaßen einer Liebe gleicht. — — — —

Allmers. Was gedenkst Du denn eigentlich für alle diese verkommenen Kinder zu thun?

Digitized by Google

Rita. Zunächſt muß ich wohl verſuchen, ob ich ihr Lebensſchickſal mildern — und veredeln kann.

Allmers. Wenn Dir das gelingt, dann iſt klein Eyolf nicht vergebens geboren worden.

Rita. Und auch nicht vergebens uns wieder genommen.

Allmers (blickt ſie feſt an). Eines mußt Du Dir klar machen, Rita. Es iſt nicht die Liebe, die Dich zu alledem treibt.

Rita. Allerdings. Wenigſtens jetzt noch nicht.

Allmers. Nun, was iſt es denn eigentlich?

Rita (halb ausweichend). Du redeteſt ja ſo oft mit Aſta von der menſchlichen Verantwortung —

Allmers. Von dem Buch, das Du verabſcheuteſt.

Rita. Ich verabſcheue das Buch noch immer. Ich hörte aber beſtändig zu, wenn Du davon erzähltеſt. Und jetzt will ich ſelber weiterprobiren. Auf meine Art.

Allmers (ſchüttelt den Kopf). Es iſt nicht wegen des unfertigen Buchs —

Rita. Nein, ich habe noch einen anderen Grund.

Allmers. Und welchen?

Rita (leiſe, mit einem ſchwermüthigen Lächeln). Ich will mich einſchmeicheln bei den großen, offenen Augen, weißt Du.

Allmers (betroffen, blickt ſie feſt an). Vielleicht könnte ich mit dabei ſein? Und Dir helfen, Rita?

Rita. Wollteſt Du das?

Allmers. Ja, — wenn ich nur wüßte, ob ich könnte.

Digitized by Google

Rita (zögernd). Aber dann müßteſt Du ja hierbleiben.

Allmers (leiſe). Verſuchen wir, ob es nicht anginge.

Rita (kaum hörbar). Verſuchen wir's, Alfred.

Allmers (nähert ſich wieder). Da ſteht uns ein ſchwerer Arbeitstag bevor, Rita.

Rita. Du wirſt ſchon ſehen, — dann und wann wird Sonntagsruhe über uns kommen.

Allmers (ſtillbewegt). Dann merken wir vielleicht den Beſuch der Geiſter.

Rita (flüſternd). Der Geiſter?

Allmers (wie oben). Ja. Dann ſind ſie vielleicht um uns — die, die wir verloren haben.

Rita (nickt langſam). Unſer kleiner Eyolf. Und Dein großer Eyolf auch.

Allmers (ſtarrt vor ſich hin). Am Ende bekommen wir noch dann und wann — auf dem Lebenswege — gleichſam einen flüchtigen Schimmer von ihnen zu ſehen.

Rita. Wohin ſollen wir ſehen, Alfred —?

Allmers (richtet den Blick auf ſie). Nach oben.

Rita (nickt beifällig). Ja, ja, — nach oben.

Allmers. Nach oben, — zu den Gipfeln hinauf. Zu den Sternen. Und zu der großen Stille.

Rita (reicht ihm die Hand). Ich danke Dir!

So iſt dieſes neue Stück von Ibſen, das man kaum mehr ein Stück nennen kann. Mit den Gewohnheiten der Bühne hat es nichts gemein und an den Forderungen der Bühne darf man es nicht meſſen.

Digitized by Google

Nur der erſte Act mag etwa noch dramatiſch ſcheinen und wird durch die Angſt um das Kind zu einer theatraliſchen Wirkung gebracht. Die anderen haben nur noch Geſpräche, Unterredungen von Seelen, moraliſche Duette. Außen geſchieht gar nichts mehr. Alles geht nur noch in den Heimlichkeiten des Gemüthes vor. Die platoniſchen Dialoge ſind dramatiſcher, weil ſie ſinnlicher ſind und ſich doch an Menſchen bewegen, während hier Schatten über Räthſel flüſtern. Kein Schauſpieler kann ſie ſpielen; ſo zerrinnend, verblutet und entleibt ſind ſie. Keine Handlung, keine Geſtalt — auf alle Mittel der Bühne, die er ſonſt ſo königlich zu befehligen wußte, verzichtet ihr großer Meiſter hier. Er iſt den Künſten der geſchickten Hand entwachſen. Er will jetzt als Prieſter die Sorgen der Seelen verwalten. Es iſt kein Stück. Es iſt ein Gebet, das aus tiefer Noth ſchreit, Tröſtungen von oben vernimmt und ſo zu guten Werken kommt.

Es iſt nicht leicht, die Tröſtungen, die es vernimmt, in eine Formel zu bringen. Sie wird neben den Extaſen und Verzückungen ſo hymniſcher Gefühle ſteif und knöchern ſcheinen. Aber man muß es doch verſuchen.

Was iſt, kann nur durch das menſchliche Gefühl erſt werden, was es ſein will und ſoll. Es genügt nicht, daß Dinge wirklich ſind. Aus ſich allein werden ſie noch nicht wahr. Sie brauchen das menſchliche Gefühl. Nur das menſchliche Gefühl hat allein die Kraft, aus wirklichen Dingen erſt wahre Dinge dann zu machen. Ja, ſo groß kann der Zauber dieſer Kraft

Digitized by Google

ſein, daß auch unwirkliche Dinge ſelbſt aus ihr wahr werden mögen. Da iſt der kleine Eyolf. Der kleine Eyolf iſt das wirkliche Kind von Alfred und Rita. Alfred iſt in der That ſein Vater. Rita iſt in der That ſeine Mutter. Aber Alfred fehlt das väterliche Gefühl. Rita fehlt das mütterliche Gefühl. So kann aus jener Wirklichkeit das Glück einer Wahrheit nicht werden. Der kleine Eyolf iſt nur „etwas Nagendes im Hauſe“. Er ſtirbt an dem Unvermögen, durch ſich ſelber aus dem wirklichen ein wahres Kind zu werden. Aſta iſt in der That gar nicht die Schweſter von Alfred. Aber er fühlt ſie als Schweſter, ſie darf ihn als Bruder fühlen. So wird ſie durch dieſes Gefühl, ohne es wirklich zu ſein, ſeine wahre Schweſter. Wir haben in unſerem Gefühle die Macht, den Dingen Leben oder den Tod zu geben. Sie können ohne unſer Gefühl nicht ſein; ſie brauchen es, in die Wahrheit zu kommen; ja es kann ſie aus nichts ſchaffen. So ſteht vor der Thüre unſerer Gefühle eine bittende Welt, die fleht, daß wir ſie wahr machen möchten. Hüten wir uns, ihre ſchönen Möglichkeiten zu vergeuden! Laſſet uns nicht Tyrannen ſein, die den Dingen ihr Recht auf Wahrheit nehmen! Laſſet uns den Tod aus unſerer Nähe treiben, indem wir allen Dingen das Leben geben, ihr Weſen erkennend und bekräftigend aus unſerem Gefühle. Laſſet uns nicht nach den Dingen jagen: ſie vermehren uns nicht — wenn wir ſie fühlen, brauchen wir nicht erſt auf ſie zu warten, weil wir ſelber ſie uns aus uns ſelber ſchaffen können; wenn wir ſie nicht fühlen, können ſie nicht kommen, weil ſie

Digitized by Google

ohne uns nicht lebendig werden. Aber laſſet uns doch auf die Wünſche der Dinge hören, weil ſie Gefühl in uns entbinden können, das ſich ſonſt nicht regen würde. Und ſo laſſet uns dieſe große Einheit der Gefühle mit den Dingen finden, wo endlich draußen in der Welt nichts mehr iſt, das nicht vom Feuer unſerer Seele brennen würde, und auch tief in unſerer Seele nichts mehr iſt, das nicht draußen durch die Welt in hellen, farbigen Geſtalten ſchritte.

II.

Wer ein Werk von Ibſen nach dem anderen hernehmen, ſeinen Sinn ſuchen und ſeine Art verzeichnen würde, würde damit die ganze Entwicklung der Literatur ſeit ſechzig Jahren verzeichnen. Sie begann in der Nachfolge der großen Muſter, ſchwelgte romantiſch, rettete ſich in das Leben, wollte dem Verſtande dienen, wurde verführt durch die Räthſel der Nerven und kehrt jetzt aus dem Symboliſchen am Ende in das Gefühl ein, daß es das Amt der Kunſt iſt, das Leben zu deuten, jedes Ding als ein instar omnium zu nehmen und die „würdigſte Auslegerin der Natur“ zu ſein. So iſt er der Reihe nach Epigone, Romantiker, Realiſt, kritiſch, pſychologiſch und ſymboliſtiſch geweſen. Es gelang ihm nicht immer ganz, was er wollte; aber er wollte doch immer die Abſichten der Zeit. Das iſt ſeine Bedeutung: die anderen, bis auf zwei, drei, ſtellen nur Phaſen dar, aber er drückt das Ganze aus.

Digitized by Google

Jetzt zieht der mächtig sinnende, über alle Triebe, ja Launen der Zeit gebietende Greis die letzten Schlüsse seiner Weisheit. Er hat im „Solneß" das Schicksal des Künstlers verhandelt. Er verhandelt hier die Pflicht des Menschen. Diese scheint ihm darin, daß er berufen ist, aus seinem Gefühle den Dingen gerecht zu werden. Er soll eine Harmonie seiner inneren mit der äußeren Welt suchen. Wie Epiktet schon sagte: *ταραττει τους ἀνθρωπους οὐ τα πραγματα, ἀλλα τα περι των πραγματων δογματα.* Die *δογματα* und die *πραγματα* zu vereinen, bis sie sich gleichen, ist die menschliche Pflicht. Wir haben in unserem Gefühle die Macht, den Dingen Leben oder den Tod zu geben. Sie sind erst, wenn wir sie fühlen; sie sterben, wenn wir sie nicht fühlen. So steht vor der Thüre unserer Gefühle ewig eine bittende Welt von Dingen, die wir beleben sollen. Hüten wir uns, ihre schönen Möglichkeiten zu vergeuden. Wir dürfen den Dingen, die sich melden, ihre Gebühren nicht schuldig bleiben. Sonst versündigen wir uns nicht nur an ihnen, sondern noch mehr an uns selber: denn, indem sie Gefühle von uns fordern, wecken sie Gaben in uns auf, verwandeln uns und führen uns empor. Wir werden von den Dingen erzogen, wenn wir die Kraft haben, ihren Forderungen zu dienen. Das ist der Sinn des kleinen Eyolf: er mahnt zur Einheit der Seele mit der Welt. Er warnt vor dem Dünkel der Romantiker, die aus sich die Dinge vergewaltigen, wie vor der Furcht der Pessimisten, die in sich die Dinge vergessen wollen. Daß wir der Ordnung der Natur thätig gehorchen sollen, bis am Ende so das stille Ge-

Digitized by Google

müth in Beſcheidenheit ein reiner Spiegel der Welt wird, iſt ſeine Lehre.

Wer das ſo innig, ſo tief, ſo edel fühlen, ſchauen, wiſſen konnte, iſt ein großer Philoſoph. Wer es ſo zart, ſo flehentlich und ſo berückend, daß es oft wie Gebet und Litanei klingt, ſagen konnte, iſt ein ſehr großer Dichter. Aber ein größerer Dramatiker hätte es nun auch noch geſtalten müſſen, das Ewige ins Tägliche verkleiden, das Unendliche ins Endliche ſtellen, das Weſen formen, es in eine Fabel bringen müſſen, die ſchon durch ihren bloßen Schein allein zu rühren, zu bewegen, zu reinigen vermag. Das wird hier an einem Manne verſucht, der, eine problematiſche Natur, keiner Lage gewachſen und darum mit keiner zufrieden, nie den Dingen gemäß fühlt, ſondern Bruder, wenn er Geliebter, Gatte, wenn er Vater, Vater iſt, wenn er Gatte ſein ſoll. Aber es gelingt nicht. Es wird alles nur geſagt, nichts geformt, und ſchon gar nicht dramatiſch geformt. Hebbel ſchrieb: „Den dramatiſchen Dichter macht vor allem, wenigſtens in der modernen Welt, die Kunſt zu individualiſiren, das heißt auf jedem Punkte der Darſtellung Allgemeines und Beſonderes ſo in einander zu miſchen, daß eines das andere niemals ganz verdeckt, daß das nackte Geſetz, dem alles Lebendige gehorcht, der Faden, der durch alle Erſcheinungen hindurchläuft, niemals nackt zum Vorſchein kommt und niemals, ſelbſt in den abnormſten Verzerrungen nicht, völlig vermißt wird.“ Das fehlt hier: das Ewige wird hier nicht endlich, das Symboliſche nicht lebendig, ſondern fremd und anders ſteht Ewiges neben Endlichem, Sym-

Digitized by Google

bolisches neben dem Leben, das Gesetz kommt bald nackt hervor, bald verschwindet es völlig, jetzt sehen wir den Faden, jetzt reißt er ab und darum kann, was im Buche so mächtig wirkt, auf der Bühne nicht wirken. Es ist ein Lesedrama, weil es keinen Stil, keinen Ton, keine Proportionen hat. Ein Satz ist allegorisch, der nächste realistisch, der dritte symbolisch; jede Scene, ja jedes Wort, jede Geste wird in einer anderen Größe gezeichnet, bald in den furchtbaren Dimensionen der Ewigkeit, bald in der Enge des Tages. Goethe hat einmal gesagt: „Mikroskope und Fernrohre verwirren eigentlich den reinen Menschensinn", und nun denke man sich ein Werk, das die Dinge immer eine Minute lang durch ein Fernrohr, dann wieder eine Minute durch ein Mikroskop und bald durch das vergrößernde, bald verkehrt durch das verkleinernde Glas eines Guckers sehen läßt. Da muß es denn am Ende jener Kirche gleichen, die ein Gedicht von Ibsen schildert:

„Der König baute
Den ganzen Tag.
Doch wenn es dämmerte,
Dran emsig hämmerte
Das Trollenpack.

So wuchs die Kirche
Bis an das Ziel.
Doch des Königs Rüsten
Mit der Trolle Listen
Gab gemischten Stil."

Es ist königlich gedacht, aber wie von bösen Kobolden verstört und der „gemischte Stil" macht, daß

Digitized by Google

nichts wirkt, Tiefſinniges unſinnig ſcheint und Weisheit lächerlich wird. Darum hätte man es nicht ſpielen ſollen, weil man doch damit der Rancune der Menge nur das Recht gab, einen Meiſter, einen Prieſter zu verlachen. Ich will einen recht banalen, aber deutlichen Vergleich ſagen. Die Bühne iſt wie eine Manege, wo einer reiten und vom Pferde herab ſchießen ſoll. Ein Dramatiker iſt, wer, feſt auf dem Pferde, ja wie ein Centaur, ſicher ins Herz zu treffen weiß. Der Virtuoſe kann nicht ſchießen, aber durch allerhand Bravouren auf dem Pferde verblüffen und ſo bewundert man den Reiter und merkt erſt ſpät, daß ja garnicht geſchoſſen wurde. Dieſes Stück kann ſchießen, aber es kann nicht reiten, fällt gleich herab und kommt gar nicht zum Schuſſe und ſo verſpotten die Leute mit dem Reiter ungerecht auch den Schützen. Das hätte man ihm erſparen ſollen.

Und doch habe ich nicht den Muth, den Director zu ſchelten: denn er hat dem Stücke eine Darſtellung gegeben, wie ſie wohl keine andere Bühne der Welt vermag. Ich ſchrieb vor zehn Wochen über dieſe Geſtalten: „Kein Schauſpieler kann ſie ſpielen; ſo zerrinnend, verblutet und entleibt ſind ſie.“ Ich irrte. Die Sandrock, die Hohenfels und Mitterwurzer können das Wunder: ſie gießen aus ſich ſo viel Kraft, ſo viel Farbe, ſo viel Leben in die Schatten, daß ſie ab und zu beinahe Menſchen ſcheinen. Freilich, dieſe unwiderſtehlichen Künſtler würden ja auch das Einmaleins zu tragiſcher Wirkung bezaubern. Sie haben, was den Dichtern von heute immer noch fehlt:

Digitized by Google

einen reinen Stil ihrer Gefühle; und so scheint die Entwicklung dieses Mal umgekehrt zu gehen wie vor hundert Jahren, da Schröder im Prolog zur Galotti rief:

„Die Dichter sind der Künstler Väter,
Shakespear' kam erst, sein Garrick später."

Adele Sandrock.

Die Sandrock hat neulich als Maria Stuart im Burgtheater debutirt. Der Erfolg war sehr groß und der alte Meister der Wiener Kritik, der immer durch die Wolken von Verstimmungen und Launen doch am Ende die gute Sonne seiner festen, tiefen und gerechten Weisheit brechen läßt, dieser letzte Herold und Schatzhüter der edlen Kunst, schrieb: „Man schien allgemein zu empfinden, daß Fräulein Sandrock mit Zeit und Weile dem Burgtheater viel werden könne. Das stark zerrüttete classische Repertoire des Burgtheaters muß in der nächsten Zukunft von Grund aus wieder aufgebaut werden. Bei diesem so nothwendigen Werke wird man auf Fräulein Sandrocks Talent rechnen und bauen müssen." Er hat damit die Meinung aller Kenner ausgesprochen und ihre Wünsche in eine Urkunde ge-

Digitized by Google

bracht. Sie wünschen, daß die Sandrock hier nicht eine „interessante Sensationsschauspielerin“ zur Verblendung der lüsternen Menge sein, sondern im treuen und frommen Dienste der reinen Schönheit dem Burgtheater sein Amt und seine Würde zurückgeben, es zu sich selber zurückbringen und so zu seinem alten Glanze zurückführen soll. Das hoffen sie innig. Und das ist, wenn man es recht bedenkt, eigentlich sehr merkwürdig, daß sie das jetzt von ihr hoffen dürfen.

Man denke doch nur ein wenig an ihre Entwicklung. Die ist wunderlich. Man weiß, daß es ihr nicht leicht wurde. Sie war lange verkannt, galt nichts und hat Ungemach, Noth und Demüthigungen leiden müssen, viele Jahre. Sie probte vor Wilbrandt und er schickte sie weg, während er ihre Schwester nahm. In Meiningen weigerte sich Kainz, mit ihr aufzutreten. Nachträglich mag es komisch scheinen, aber das ist jetzt sehr billig und sie können sich damit entschuldigen, daß ja das Publicum damals auch nicht gescheiter war; es wollte von ihr nichts wissen; sie gefiel nicht. Sie spielte in den Provinzen damals alle Rollen der classischen Stücke, die Julien, Emilien und Luisen, und wirkte gar nicht; sie spielte sie offenbar schlecht. Das dauerte bis zur Iza im Wiedener Theater, die ihr mit einem Schlage den Ruhm einer ungemeinen, ja genialen Künstlerin gab, aber freilich nur im Modernen, Hysterischen und Nervösen. Classisches, hieß es noch immer, kann sie nicht; aber das Decadente, Perverse, die Verirrungen und Entartungen der Sinne und der Nerven spielt ihr

Digitized by Google

niemand nach. In dieſe Formel ſperrte man ſie jetzt ein und konnte es gar nicht faſſen, als ſie ſich plötzlich verwandelte, die „blonden Beſtien“ ſatt bekam und nur noch erhabene und reine Geſchöpfe idealiſcher Dichter darſtellen wollte. Die Kenner tadelten und warnten. Es ſchien ihnen bloß wieder zu beweiſen, wie doch die Künſtler nie ſich kennen und immer wollen, was ſie nicht können. Sie hätten ſie gerne belehrt, ließen es nicht an Räthen und Mahnungen fehlen und ermüdeten nicht, ihr die Kategorie der „Sandrockrolle“ mit Eifer darzulegen, jener Zerrütteten und Verſtörten, die im Taumel der Senſationen leben, ſich an jede Stimmung, jeden Drang der Dinge, jeden Reiz von außen ausliefern und von Launen, ſtatt von Gefühlen, von Wallungen, ſtatt von Wünſchen getrieben werden. Aber es half ihnen nichts, es zu definiren; die Sandrock fuhr fort, gegen jede Sandrockrolle ſich zu ſträuben. Drei Jahre hat man dieſen närriſchen Streit geſehen: wie ſie immer aus den Rollen weg wollte, die Kenner und Laien ihr empfahlen, und obſtinat zu anderen Rollen hin wollte, die ihr Kenner und Laien verſagten. Sie gab nicht nach und ſo iſt ſie jetzt, gegen die Zuflüſterungen von Freunden, nicht als Magda noch Feodora, ſondern in der claſſiſchen Geſtalt der Stuart an die Burg gegangen und hat Recht behalten. Was ſonſt kaum ein paar Sonderlinge ſcheu bei ſich meinten, kann man jetzt allgemein ſchon öffentlich hören. Alle ſagen: ihre Stuart iſt beſſer, als man ihr je zugetraut hätte. Viele ſagen ſogar: ihre Stuart iſt beſſer als jene berühmten Hyſterien und Nevroſen. Ja die Kenner

Digitized by Google

ſagen auf ihre Stuart hin, daß man das claſſiſche Repertoire des Burgtheaters auf ihr Talent bauen ſoll. Iſt das nicht ſeltſam? Eine Schauſpielerin, die zuerſt gar nicht claſſiſch iſt, im Modernen glänzt, aber es trotzig verläßt, ſich von ihren Erfolgen abwendet und gerade dort, wo ſie immer verſagte, am Ende zu den beſten Wirkungen kommt — wie will man das deuten? Iſt es nur der krumme Nebenweg einer eben launiſchen und irren, ungeraden Natur? Aber es könnte ſchon auch die rechte und weſentliche Bahn der ganzen Kunſt von heute ſein, die alle gehen müſſen, wenn es auch freilich nur erſt wenige merken.

Warum hat ſie damals die claſſiſchen Rollen ſchlecht geſpielt? Was trieb ſie dann von den „Beſtien“ weg? Und wie kommt es endlich, daß ſie, wieder im Claſſiſchen, jetzt plötzlich kann, was ſie nie konnte? Sollte ſich das nicht in eine Folge, unter ein Geſetz bringen laſſen? Sollte es nicht die anderen Künſtler, die Nachſtrebenden, allerhand lehren?

Sie ſtand offenbar anfangs vor den claſſiſchen Rollen, wie damals die jungen Dichter vor Goethe und Schiller, die jungen Maler vor Rafael oder Leonardo ſtanden. Dieſe jungen Dichter, dieſe jungen Maler kamen mit innigen und ungeſtümen Gefühlen, welchen das tägliche Leben nicht genügen konnte, heiß an die Kunſt heran und verlangten von ihr edlere Reize, zärtlichere Wonnen, tiefere Extaſen, als die Natur giebt. Das Leben war ihren Begierden nicht gewachſen und wo es verſagte, riefen ſie die Kunſt an. Sie ſollte reicher, üppiger, tropiſcher ſein, ein Garten

Digitized by Google

der bunteſten Freuden, und ſie ſtaunten ſehr, ſie ſo ſchlank, ſo kühl, ſo karg zu finden, ernſt und ſchweigſam. Sie wußten noch nicht, daß man erſt die Sprache des Lebens verſtehen muß, um ſeine Schrift der Kunſt zu lernen. Unter Liebenden kommen oft banale Sachen, gemeine Geſten, nichtige Worte zu großen Bedeutungen, weil ſie aus einer ſeligen Stunde ſtammen. Da wird in der Schwärmerei, im Rauſche etwas geſagt oder gethan, das ſonſt gar keinen Werth hat, als eben in der Schwärmerei, im Rauſche geſagt und gethan zu ſein und ſo ewig eine Mahnung an die Schwärmerei, an den Rauſch, die lange verflogen, zu bleiben. Die Liebenden hegen es wie einen Talisman, der ſtets die Luſt von damals aus dem Schlafe wecken kann. Was in der Suite ihres Glückes war, behält für ſie die Kraft, ſo oft es genannt wird, das Glück zu beſchwören. Ein Fremder kann es natürlich nicht verſtehen und dieſe Sachen, dieſe Geſten, dieſe Worte, die ſie als Zeichen jener Seligkeiten lieben, haben für ihn gar keinen Sinn. Sie ſind ja an ſich nichts; ſie bedeuten nur durch ihre Beziehungen auf etwas, das er nicht kennt. Er müßte ſelber damals dabei geweſen ſein, in jener ſeligen Stunde. Dieſen Liebenden gleichen die Künſtler: wenn ſie ſchwärmen, bewahren ſie aus den Verzückungen allerhand und hegen es innig, nicht um ſeiner ſelbſt willen, ſondern als Kräfte, die Verzückungen ſtets zu wecken. Das ſollen ihre Werke: nicht ſelber was ſein, ſondern nur ſich gut beziehen. Natürlich muß man aber ſelbſt dabei geweſen ſein; ſonſt können ſie nicht wirken. Was einer nicht ſelbſt ſchon gefühlt

Digitized by Google

hat, können sie ihm nicht geben. Sie können nur erinnern. Aber es ist das Wesen der Epigonen, daß sie nicht dabei gewesen sind, selber nichts gefühlt haben und sich nun an Siegel halten sollen, die ihre Beziehungen verloren. Sie sind gleichsam eine zweite Ehe der Kunst und alle Zeichen, die sie ihnen liebend macht, können ihnen nichts sagen, so lange sie jene selige Stunde mit ihr noch nicht hatten. Darum muß jeder neue Künstler mit der Verachtung und dem Hasse der alten Kunst beginnen. Darum sagte Velasquez, als er aus Rom kam: „Rafael, um Euch die Wahrheit zu gestehen, denn ich bin gern freimüthig und offen, gefällt mir gar nicht". Darum nannte Ruskin Rafael einen „Apostel der Routine, der Kunst mit Pose verwechselt". Darum betheuerte Courbet, daß „die alten Meister uns nichts bieten können". Darum schimpften die jungen Dichter auf Schiller. Darum konnte die Sandrock Classisches nicht spielen. Sie mußten durch das Leben erst der Kunst die Zunge lösen. Sie mußten auf ihre Art erst fühlen, schwärmen, schwelgen. Sie mußten erst die selige Stunde suchen. Man kann zur Kunst nie durch die Kunst, sondern nur vom Leben aus kann man zu ihr kommen.

Nachdem die jungen Künstler durch den Naturalismus sich der alten Kunst entledigt hatten, tauchten sie in das Leben, vertrauten sich den Sinnen und den Nerven an und wollten fühlen, nur noch fühlen, alles fühlen, alle Kraft und alle Güte, das Große und das Holde, die wildesten und die stillsten Dinge. Es kam die Zeit der „Sensationen", da man um die Wette

Digitized by Google

lebte, wer mehr genießen, listiger und tiefer spüren, sich frenetischer berauschen konnte. Man hatte gar nicht mehr Ohren, Nasen, Zungen genug, zu lauschen, zu wittern, zu schmecken. Jeder wollte mit noch feineren Organen den anderen verblüffen. Wie Schwämme saugten sie am Leben. Man denke an die Anfänge des Barrès oder unsere Sensitiven. Lemaître konnte wohl von einer folie sensationniste sprechen. Es hieß Impressionismus, hieß Décadence. Die ganze Malerei, die ganze Literatur spielten nur noch „Sandrockrollen". Keine Warnung half. Intensiv zu leben, mit der Gabe, noch die leisesten und zartesten Nuancen, selbst die letzten Dämmerungen von verlöschenden Gefühlen noch zu haschen — das nannten wir damals Kunst. Wir irrten und hatten doch recht, weil Epigonen anders zu einer eigenen Kunst nicht kommen konnten. Wir mußten erst unsere selige Stunde mit dem Leben haben, um jene Zeichen der alten Kunst zu verstehen, selber andere einer neuen und doch derselben zu gestalten.

Zur Eröffnung des Berliner Deutschen Theaters hat Gerhart Hauptmann neulich Verse geschrieben, die nicht gut, aber sehr merkwürdig sind, weil sie gar so geflissentlich goetheisch thun. Otto Erich Hartleben gab ein Goethe-Brevier heraus. Verwundert hört die Menge manchen, der doch ein Ketzer sein soll, immer nur Goethe citiren. Nicht bloß die Sandrock ist classisch geworden. Wir sind alle daran, die alte Kunst, die große Kunst, die ewige Kunst für uns jetzt erst zu entdecken. Seit wir das Leben zu deuten, auf seine

Digitized by Google

Elemente zu führen, seinen Sinn zu fühlen wissen, reden Goethe und Dante jetzt erst zu uns. Wir sind Fremde neben der Kunst gewesen; erst in der seligen Stunde mit dem Leben lernten wir die Liebende hören. Stummes wird nun laut, geheimes zeigt sich und wo wir lange verachteten, winkt es herrlich. Mag man spotten, daß wir das billiger haben konnten: wenn wir auch thöricht suchten, es ist doch schön, daß wir fanden.

Lotte Witt.

(Gastspiel im Burgtheater am 1., 3. und 6. April.)

Es ist jetzt vier Jahre her, daß wir, Schauspieler und Schriftsteller, von Berlin nach Petersburg fuhren, jene, um dort im deutschen Theater zu gastiren, da die russischen Bühnen in den Fasten schließen, diese als Herolde oder Gefolge, lüstern, Fremdes zu sehen und zu fühlen, nach neuen Sensationen zu botanisiren, wie ich es decadent damals nannte. Ich sollte mein Coupé mit Emanuel Reicher theilen, dem Naturalisten. Da, ein paar Stunden vor der Fahrt, bat er mich, noch einen Gast bringen zu dürfen, eine kleine Naive. Ich verzog den Mund. Zu dritt vierzig Stunden im Wagen, mit einer Dame gar, der gewiß jetzt zu warm

Digitized by Google

und jetzt zu kalt sein wird und man nicht ins Gesicht rauchen darf und etwa noch hofiren soll! Das war nicht sehr verlockend. „Berühmt?“, fragte ich beklommen. „Mein Gott“, sagte er mitleidig. „Ein ganz junges Ding, kommt aus Elberfeld, eben kaum flügge. Sterne haben wir doch so schon genug.“ Das konnte mich ein wenig trösten. Wenigstens keine verzogene und launische Diva; man brauchte keine Geschichten zu machen. Dennoch blieb ich ärgerlich und als ich das Fräulein Lotte Witt aus Elberfeld dann sah, in einem verrucht preußischen Staubmantel und mit so vielen Taschen, Körben und Packeten wie für eine Reise um die ganze Erde, wurde es nicht besser. Ich grüßte, half ihr hinauf, verhängte die Lampe, richtete mir eine Ecke ein, wendete mich und schlief.

Aber man kann schließlich nicht vierzig Stunden schlafen. Wir fuhren durch die unendliche Weite der harten und öden Ebene. Wir kamen an die stille, so verhärmte Grenze. Wir traten in die russischen Wagen, die weich und unmerklich wie in Galoschen gleiten, durch die arme verlassene Landschaft, an breiten schwarzen Sümpfen, langen Wäldern, trüben und elenden Hütten vorbei. Da gingen wir im Zuge hin und her, hier wurde tarokirt, dort geprobt oder gar mit Anekdoten geprahlt, und so gab es sich allmählich auch, daß ich mit dem Mädchen aus Elberfeld ins Plaudern gerieth, und dann länger und immer länger. Es war ihre Stimme, die mir zuerst gefiel. Eine sehr innige, milde und herzliche Stimme, so fein und rein, als wenn ein dünnes silbernes Stäbchen ganz sachte, ganz leise, ganz

Digitized by Google

heimlich an ein venezianiſches Glas ſtreifen würde: jetzt ein heller Ton, dann ein ſehr dunkler und dazwiſchen, wunderlich und lieb zu hören, oft ein tiefes und rührendes Gurren, wie von einer Taube, die ſich brüſtet. Und alles ſo warm, ſo mit verhaltenen Gefühlen angeſogen und ſo gut. Ja: gut — das wurde immer mehr, wie ich ſie ſo betrachtete und hörte, das wurde mir immer mehr das rechte Wort für ſie. Sie ſchien gut. Sie war ja nicht eigentlich ſchön, von jener zwingenden Pracht der claſſiſchen Profile; ein verwegenes, ja bübiſches Näschen ſtörte ungeſtüm die Ordnung der Miene. Aber ſie hatte ein ſo unendlich liebes, ein ſo gutes Geſicht und ſo gut waren ihre ſanften braunen Blicke und ſo gut waren ihre bedächtigen verſonnenen Geſten: ob leiſe ſie die Haare ſtrich oder die Manſchetten zupfte oder ſo in ihrer Art gern ein wenig zur Seite blinzelte, immer hatte ſie was vertrauliches, ſo was gutes, kindlich und doch mütterlich auch, daß man an jene andere Lotte denken mochte, wie ſie den Knaben das Brot ſchnitt. Ich wurde es erſt ſpäter recht gewahr, was es eigentlich war: alles an ihr hatte Seele, nichts ſchien unbelebt und ein treues Gefühl leuchtete ſtill durch ihre ganze Natur, glänzte über jede Geberde, glitzerte in jedem Ton. Dieſe ſchöne Harmonie war ihr Segen.

Ich wurde das erſt ſpäter nach und nach inne, als wir dann dort, die Schauſpieler und Schriftſteller, in den unendlichen, fahlen, gelben Straßen wanderten oder fuhren, bequem und läſſig und oft in jenen Ungezwungenheiten der Ermüdung, die alle Poſen löſt.

Digitized by Google

Es gab da sehr große Künstler, gewiß größer als das muntere Kind, reicher oder tiefer oder auch noch zierlicher sogar, die doch so rein nicht wirken konnten. Alle hatten Stellen, hatten Stücke an sich, hatten Momente, die ins Ganze sich nicht schicken wollten, ja gar nicht zu ihnen zu gehören schienen; manches störte, anderes fehlte; und so waren es doch immer nur unvollkommene Aeußerungen ihrer großen Naturen, während sie die vollkommene Aeußerung einer allerdings kleineren Natur war. Das that so wohl. An ihr konnte man nichts anders wünschen, nichts anders denken, wie man an einer lieben Blume nichts anders wünschen und denken kann. Das war ihr Zauber im Leben. Und das war ihr Zauber auch auf der Bühne.

Nämlich, sie verzauberte gleich die ganze Stadt. Es dauerte nicht lange und die Naive von Elberfeld war der Liebling von Petersburg. Als Haubenlerche, als Alma, im „letzten Wort" — so viele Rollen, so viele Siege. Man konnte sich gar nicht satt an ihr sehen. Die Leute waren wie im Rausch und Fieber. Die Zeitungen nannten sie neben der Duse und Kainz. So groß ist die Gewalt einer reinen Natur, die auch noch das Glück hat, goetheisch gesprochen, „bühnenhaft" zu sein. Denn das darf man ja nicht vergessen: es genügt zum Schauspieler nicht, wie Schopenhauer meinte, ein tüchtiges und ganz complettes Exemplar der Menschheit zu sein, sondern er braucht noch die Gabe, es auch zu scheinen. Es giebt Schönheiten, die es auf der Bühne nicht sind, und andere, die es auf der Bühne erst werden. Manchen scheint die Bühne alles zu nehmen,

Digitized by Google

anderen scheint die Bühne erst alles zu geben; da wachen sie erst zu sich selber auf. Laube hat gesagt: „In der Beurtheilung neuer Darstellungskräfte ist man erstaunlichen Irrthümern ausgesetzt. Da ist eine junge Dame, welche im Salon durch vortheilhaftes Aeußere, durch Geist und Bildung sich auszeichnet, und man meint, sie müsse auf der Bühne einen günstigen Eindruck hervorbringen. Man irrt sich. Die Bühne verlangt noch ganz andere Eigenschaften. Das vortheilhafte Aeußere, der Geist und die Bildung müssen einen gewissen breiten Stempel tragen, sonst verpuffen sie. Dieser breite Stempel ist die freie Fähigkeit theatralischer Darstellung. Sie ist eine ganz andere, als die Fähigkeit des Auftretens im Salon, sie braucht ein Etwas, sagen wir ein plastisches Etwas, welches eben nur der theatralischen Kunst eigen ist." Dieses plastische Etwas hatte sie. Sie war sehr bühnenhaft. Auf der Bühne schien sie erst ganz zu sich zu kommen, alle Schleier fielen und ihre letzten Räthsel wurden offenbar. Und so durfte ich damals über sie schreiben: „Sie ist sehr lieblich und jene geheime Anmuth der Geberden, welche nicht erlernt werden kann, jener helle Zauber der Adelsmenschen gehört ihr. Augenscheinlich hat sie auch mit Fleiß manches gelernt und beherrscht ohne Mühe die Mittel. Aber es ist in der tiefen und nachhaltigen Wirkung ihres schlichten Spieles außer diesen beiden noch irgend ein drittes Moment, dessen man sich nicht gleich bewußt wird und das eine Weile versteckt bleibt. Es ist etwas unsäglich Wohlthuendes, Besänftigendes und Erlösendes darin, das ich mir gar nicht zu deuten

Digitized by Google

wußte, woher es eigentlich wäre. Baumeister und die Hohenfels kamen mir in den Sinn; ihre Kunst hat die nämliche stille und kräftige Güte, um welche andere mit reicheren Mitteln und nachdenklicheren Ueberlegungen sich gleichwohl vergeblich bewerben. Ich glaube, es ist das Selbstverständliche und Naive an ihrem Spiel, das diese herzliche Wirkung verrichtet. Sie sind keine Zauderer, die lange wählen, sie versuchen nicht erst viele Nuancen, um ihre Wirkungen zu vergleichen, sie entschließen sich nicht erst nach umständlichen Prüfungen; sondern es wird ihnen von allem Anfang an jeder Ton, jeder Blick, jede Geste von einem untrüglichen Instinkte gereicht, dem sie unbedenklich gehorchen. Es ist etwas Unbewußtes in ihrer Weise, das ihr einen nothwendigen Zwang giebt. Sie wissen aus einer starken und raschen Empfindung heraus, die keine Zweifel beirren, in jedem Falle gleich von allem Anfange an, wie ihre Natur sich dazu stellt. Darüber denken sie gar niemals nach, sondern vertrauen sich ganz diesem zuversichtlichen Gefühle und brauchen nicht erst vieles Zögern zu überwältigen."

So war sie damals. So war sie vor vier Jahren. Heute ist sie anders. Heute ist sie mehr. Die leisen Versprechungen von damals sind jetzt reife, herrliche Erfüllungen. Sie hat jetzt gelernt, was ihr damals noch fehlte. Damals hatte sie noch ein bißchen die Neigung, nur durch sich zu wirken, unbekümmert um den Dichter, der ihr höchstens den Sockel geben sollte. Die Rolle galt ihr nicht viel. Gelegentlich der Rolle wollte sie eigentlich doch immer nur sich selber zeigen,

Digitized by Google

wie auf einem gehorſamen Inſtrument. Jetzt hat ſie charakteriſiren gelernt. Sie hat dem Dichter dienen gelernt. Sie iſt nicht mehr ſo ungeduldig, ſich zu zeigen und gleich ganz zu zeigen, immer alles zu zeigen, was ſie kann, ſondern ſie hat jetzt gelernt, ſich in Strahlen zu ſcheiden und je nach der Rolle einen zu geben, die anderen zu verhalten und ſie ganz leiſe bloß, wie eine tiefe und verſteckte Melodie im Grunde, hinter allen Geſtalten dunkel mitklingen zu laſſen. Vor vier Jahren wäre es ihr kaum möglich geweſen, die Grille der Birch und die Margarethe des Iffland und die Adelheid des Wilbrandt ſo zu trennen, ſo klar und rein, daß manche Kritiker ſich verleiten ließen, auf ihre Natur zu rechnen, was doch faſt gegen ihre Natur durch die feinſte Kunſt aus der Rolle gezogen war. Und ſo iſt ihre Kraft, die immer edel und gut war, erſt jetzt ganz und verläßlich künſtleriſch geworden.

Eine reine Kraft, ſehr bühnenhaft und auf dem rechten Wege — was kann ſich das Burgtheater inniger wünſchen? Edles zum Höchſten zu bringen, war ja doch immer ſein Amt. Da ſteht ſie jetzt und pocht und es iſt, als lachte der Frühling zum Fenſter herein, mit winkenden Blüten. Wird es öffnen? Es wäre köſtlich zu denken, wie die Hohenfels, dieſer ſchimmernde Erzengel der großen Kunſt, gütig die Hände ſtreckt, die demüthig Strebende, noch Zögernde zu empfangen und über die letzten Stufen zu ſich an den Altar zu ziehen.

Digitized by Google

Tabarin.

(Schauſpiel in einem Act frei nach Catulle Mendès von Theodor Herzl, „Verbotene Früchte“, Luſtſpiel in drei Aufzügen nach einem Zwiſchenſpiel des Cervantes von Emil Gött. Zum erſten Mal aufgeführt am 2. Mai.)

Es iſt dreißig Jahre her, daß auf den Höhen von Montmartre ein Jüngling lebte, der ein bißchen dem jungen Bonaparte glich, jenem bleichen Bonaparte von Arcole. In der Frühe ging er in die Kanzlei, an Acten den ganzen Tag zu ſchreiben, ernſt, unverdroſſen, nur ein wenig traurig, weil er lieber gedichtet hätte; aber wenn er Abends endlich aus dem Amte kam, müde, aber froh, ſetzte er ſich daheim ans ſchmale Fenſter, oben in ſeiner winzigen Kammer, ſah über die Dächer, lauſchte, was die Katzen trieben, betrachtete die Sterne und wartete, bis es in ihm von Verſen ſchwoll; und dann war er doch ſehr glücklich. Er war glücklich, weil er reimen durfte und oft prächtige, bunte, ſeltene Adjective fand; aber er litt, daß er keinen Freund hatte, der ſich mit ihm freute. Das ſchmerzte ihn und, als er ſich in ſeiner Traurigkeit und Noth einmal gar nicht mehr zu helfen wußte, packte er ein, was er juſt an Verſen hatte, und ſchickte es an einen, den er ſehr ver-

Digitized by Google

ehrte, weil er, auch noch ein Jüngling, ſchon beinahe berühmt war. An den wendete er ſich, ſchrieb ihm und kam dann nach einigen Tagen ſelber, in eine merkwürdige Wohnung, die ohne Möbel, aber mit einer üppigen, rothen, ſchmachtenden Dame, die fürchterlich rauchte, verziert war. Er ging hinein, nannte ſich, aber da er jetzt vor dem herrlichen Jüngling ſtand, der von Schönheit wie ein arabiſches Märchen funkelte, brachte er vor lauter Angſt gar nichts heraus als: „Ich wollte Ihnen nämlich bloß ſagen, daß Sie ein Dichter ſind!“ Und damit reichte er ihm die Hand hin. Da lächelte der andere aus ſeinen reinen, ſo königlich leuchtenden Augen, ſchüttelte die blonde Seide ſeiner Locken und indem er die zarte Hand des Schüchternen nahm, ſagte er: „Oh, Sie auch! Ich habe Ihre Sachen ſchon geleſen — und Sie ſind auch ein Dichter!“ Dann verneigten ſich die beiden Jünglinge in Bewunderung vor einander, während die in Roth ſchmachtende Dame immer noch fürchterlich rauchte, wurden Freunde und ſind es noch heute. Der eine, der gute François Coppée, iſt ſeitdem freilich ein bißchen alt geworden, in dieſen dreißig Jahren; ja er liebt es, gefliſſentlich noch älter zu thun: er ſpielt gern den lieben Onkel der Literatur, der die neuen Talente auf die Kniee nimmt und ſchaukelt und herzt, aber doch nie vergißt, am Ende eine weiſe Lehre und eine kleine Moral anzufügen. Aber der andere iſt immer noch ſo jung wie damals, unveränderlich jung, und es ſcheint ſein Weſen, ein ewiger Jüngling zu ſein. Der andere iſt Catulle Mendès.

Wer je ein paar Tage in Paris war, weiß von

Digitized by Google

ihm und kennt ihn. Bei Premièren, als Conferencier oder nachts im coq d'or — immer kann man den süßen Poeten sehen; sehr schön, aber von einer wie verruchten, ja sündigen, beinahe schändlichen Schönheit; einem Christus gleich, aber einem gefallenen Christus, der die Versuchungen des Teufels erhört hätte, wie Josef Sattler jetzt den Rabbi Jeschua gemalt hat; oder einem Faun gleich, aber einem heiligen Faun, der, vom Dufte reiner Lilien betäubt, büßen und beten würde; so scheinen in seiner blassen, so nervösen und veränderlichen Miene Himmel und Hölle zu streiten. Man staunt und zweifelt und zaudert und kennt sich nicht aus und weiß nicht recht, ob man ihn lieben darf oder fliehen soll, und deutlich ist in diesen Schwankungen der fragenden Gefühle immer nur, daß er einen unsäglichen Zauber hat, den Zauber der ewigen Jugend.

Wenn man nun aber das, was man an ihm als „Jugend" empfindet, zu definiren sucht, so darf man freilich nicht an den declamirenden Jüngling der Deutschen denken, der halb Held, halb Gymnasiast ist, nicht an Ferdinand und nicht an Max, sondern man mag sich eher an die Freunde des Shakespeare halten, an den Grafen Southampton, Lord Essex und den heißen William Herbert, oder besser noch an seine Lieblinge in den Dramen, Mercutio, Antonio, Bassanio. Diese Jünglinge, so wild als zierlich, mit dem Schwerte wie mit der Laute vertraut, brutal und elegant, Pulver im Blute, aber mit Wangen von Milch, Stieren gleich und doch wie Cherubine, drücken eine Phase der Menschheit aus, die Stelle nämlich, wo der Mensch sich aus

Digitized by Google

der unbewußten Verbindung des Kindes mit der Welt löst, trotzig auf sich besinnt und um jeden Preis anders als die anderen und für sich allein sein will, so lange nur sich gehorsam und von sich erst die Schöpfung beginnend, bis dann freilich später der Mann in eine bewußte Verbindung mit der Welt tritt. An dieser Stelle muß der Mensch gewaltsam, und er muß manirirt werden: gewaltsam, um sich besser zu behaupten, weil es ihn drängt, alles zu vertilgen, was nicht er selbst ist; und manirirt, um sich besser zu äußern, weil es ihn drängt, zu betonen, was an ihm besonders ist. Daher toben diese Jünglinge und daher schwelgen sie in Nuancen. Es ist ihr Wesen, Vehemenz und Grazie zu vereinen und, indem sie wie Wölfe sind, wie Rehe zu sein. **Puissant et raffiné à la fois** hat Coppée von Mendès gesagt und so ist er immer geblieben, mit einem Zuge von Goya und einem Zuge von Watteau, romantisch und rococo zugleich, ungestüm und süß; den wüsten Dampf von Blut vermischen seine Verse mit dem innigen Dufte japanischer Magnolen.

So brutal als preciös, den leidenschaftlichen und blasirten Jünglingen der Renaissance gleich. Aber damit ist er, den Huret **une des figures les plus complexes et les plus larges de la litterature contemporaine** genannt hat, noch immer nicht complet. Man muß noch etwas bedenken. Man darf nicht vergessen, daß, wenn er der ewige Jüngling ist, er es in einer greisen Literatur ist, in einer Literatur, die zu lange gelebt und jede Kraft verloren hat. Das zwingt

Digitized by Google

ihn, was er ſein möchte, alles immer nur zu ſcheinen. Er hat Leidenſchaft, aber die Leidenſchaft iſt nur Spiel. Er hat Grazie, aber die Grazie iſt nur Poſe. Er hat Jugend, aber es iſt nur die Geſte der Jugend. Es drängt ihn, ein Jüngling der Renaiſſance zu ſein; aber es gelingt ihm nur, wie ein Jüngling der Renaiſſance zu ſein: denn dieſe letzten Menſchen ſpäter Culturen werden aus ſich nichts mehr, ſondern leben nur den anderen nach, Schatten von Vergangenheiten. Das iſt es, was man an ihm „das Künſtliche“ nennt und deshalb hat ihn Lemaître einen „Decadenten“ geheißen, anders als man ſonſt das Wort heute meint, „le vrai décadent, le décadent classique, le décadent gréco-latin, plein de science et d'artifice; il est décadent comme Callimaque, comme Claudien et comme Ausone; dans son style revivent, plus raffinées, plus voulues, plus accomplies et plus froides les suprêmes élégances des vieilles littératures, dans ce qu' elles ont eu d' extérieur, de formel, de quasi materiel.“ Und ſo, wenn man ſeine Muſe malen wollte, die Muſe ſeiner blutig exquiſiten, jugendlich greiſen und ſo weſentlich perverſen Kunſt, müßte ſie jener Madame de Spérande gleichen die er einmal ſagen läßt: „Und ſehen Sie mich ſelbſt! Glauben Sie denn, daß ich, dieſe ſo hübſche Frau wirklich noch eine Frau bin? Wie alle Pariſerinnen, die dieſen Namen verdienen, habe ich aus mir mit Fleiß etwas ausgeſucht Falſches gemacht: ich habe meine Weiblichkeit bis zur Erfindung eines neuen Geſchlechtes verfeinert. Meine rothen Haare entzücken

Digitized by Google

durch ihre Unwahrſcheinlichkeit; durch die Verlängerung der Wimpern, durch die Bläue der Lider, durch die Tuſche um die Ränder meiner Augen weckt mein Blick die Illuſion einer unmöglichen Hölle; und der Tag iſt nicht mehr fern, wo wir, dem wachſenden Ekel vor allem Wahrſcheinlichen gehorſam, mit ſchwarzem Lack unſere Zähne bemalen werden, die es müde ſein werden, weiß zu ſein, künftig lieber Perlen von Jais als Körner von Reis. So iſt ja auch unſere Haut ſchon lange nicht mehr die weibliche Haut von einſt; durch den Gebrauch verzehrender Schminken iſt ſie ſo verdünnt, verfeinert und verzärtelt, daß ſie gerade durch ihre Vollkommenheit ſchon jede Spur von Leben verloren hat, und wir malen auf ſie Adern, die kein Blut ſchwellt. So, ſehen Sie, ſind wir geworden!"

Das ſind die Elemente von Mendès. Er hat Novellen geſchrieben, in der Weiſe der galanten Erzähler, Wunder an Grazie und Eleganz. Er hat mächtige Romane geſchrieben, ſo ganz große Maſchinen, von ungemeiner Leidenſchaft und Kraft. Aber alles iſt an ihm künſtlich. Seine Leidenſchaft, ſeine Grazie ſind angeſchminkt. Er ſchildert nichts lieber als die letzten Krämpfe der Liebe, wo die Sinne raſen, aber in dieſen Krämpfen betragen ſich ſeine Helden mit dem kühlen Anſtande von Höflingen bei Empfängen. Es drängt ihn, alles darzuſtellen, wie es nicht iſt. Er wettet, geiſtreicher zu ſein als der liebe Gott. Der liebe Gott hat ihm die Welt viel zu einfach gemacht und ſich die ſchönſten Nuancen entgehen laſſen. Er zweifelt nicht, daß der liebe Gott geſcheit iſt, aber er will ihm zeigen,

Digitized by Google

daß er doch noch witziger iſt. Er hat eine Freude, die Natur zu beſchämen, durch Einfälle, auf die ſie nicht kommt. Es reizt ihn, wider die Natur zu ſein. Er wird eine Eiche nie Eicheln tragen laſſen, ſondern die Luſt ſeiner Kunſt beſteht darin, uns einzureden, wie witzig es von der Eiche wäre, Aprikoſen zu tragen. Sonſt ſuchen die Dichter die Dinge, die im Leben ihr Weſen nur unvollkommen äußern, durch die Kunſt zu ſeiner vollkommenen Aeußerung zu bringen. Er liebt es, den Sinn der Dinge zu vereiteln und ſie immer als das gerade zu zeigen, was ſie nach ihrer Idee juſt am wenigſten ſein können. Nonnen declamiren bei ihm Petrarca; wenn er eine kleine und ſo lieb verdorbene Griſette von Belleville zeichnen will, ſetzt er ſie auf den blutigen Thron von Bologna; alle thun ſtets, was nicht zu thun in ihrer Natur iſt.

Damit iſt ſchon geſagt, daß er eigentlich ganz undramatiſch iſt, da der Dramatiker doch das Allgemeine, das Ewige der Natur verhandeln ſoll. Aber einige Male hat er auch auf der Bühne ſehr gewirkt; mit den romantiſchen Dramen „Mères ennemies“ und „La Reine Fiammette“, mit der lüſtern innigen „Iſoline“ und endlich mit dieſer „tragi-parade“ von der „femme de Tabarin“, die zuerſt, im November 1887, das Théâtre-Libre und jetzt, von Herrn Theodor Herzl ſehr glücklich verdeutſcht, das Burgtheater brachte: der Tabarin, ein Pariſer Prehauſer von 1600, ein Bajazzo, als tragiſcher Held — ein Spiel, das Ernſt wird — ein Ernſt, der Spiel ſcheint — wieder nur immer Antitheſen, Witze und Pointen, ſo paradox, ge-

Digitized by Google

ziert und preciös, als das Leben wahr und schlicht ist. Aber das Publicum scheint das zu lieben.

Unser Publicum scheint das jetzt so sehr zu lieben, daß es mit dem munteren Schwanke der „Verbotenen Früchte", den Herr Emil Gött nach einem Zwischenspiele des Cervantes recht ungeschickt verfaßt hat, gar nichts anzufangen wußte. Diese Entremeses wollten, in der Weise der italienischen Novellen, zeigen, wie kurios und bunt das Dasein ist, und während die großen Dramen den Sinn der Dinge suchten, ihren schönen Schein genießen. Daran kann jedes Kind seine Freude haben und auch der Weise wird daran seine Freude haben: das Kind, weil es die Schmetterlinge und die Blumen liebt; der Weise, weil er das im Ganzen Waltende an jedem Zeichen verehrt und faustisch fühlt, daß wir „am farbigen Abglanz das Leben haben". Aber unser Publicum ist kein Kind mehr und weise scheint es auch noch nicht zu sein. Ihm fehlen jene freudig dankbaren Sinne und diese mit Liebe deutende Vernunft; es ist in der Periode des rechnenden Verstandes, der immer etwas bewiesen haben will; was keine Pointe hat, läßt es nicht gelten und die ruhige Lust an jedem Abenteuer ist ihm fremd. Dem Cervantes wird das ja weiter nicht schaden. Aber dem Theater kann es schaden, wenn es die Autoren verführt, das Leben durch Witze zu fälschen und für Dramen Feuilletons zu geben.

Beide Stücke wurden gut gespielt: die grandiose Kunst der Sandrock und des Mitterwurzer im ersten, die herzliche Schelmerei der Schwestern Sand-

Digitized by Google

rock, die graziöse Laune des Herrn Zeska und die Verve der Herren Kraſtel, Thimig, Schöne im zweiten — wie reich, wie fürſtlich an Glanz und Pracht iſt dieſe Bühne!

Liebelei.

(Schauſpiel in drei Acten von Arthur Schnitzler. Rechte der Seele, Schauſpiel in einem Act von Giuſeppe Giacoſa. Zum erſten Mal aufgeführt am 9. October.)

In ſeinem neuen Stücke läßt uns Schnitzler zwei Wiener Studenten von der Art der jungen Leute aus guten Familien ſehen. Sie ſind, was man „recht ſympathiſch“ nennt; dummer Streiche, die man doch ihren Jahren verzeihen würde, gewiß nicht fähig, von angenehmen und empfehlenden Manieren, überaus correcte Herren, denen es nicht einfällt, Glocken abzureißen, Laternen auszudrehen und Paſſanten anzurempeln. Auch hüten ſie ſich vor verwegenen und anſtößigen Geſinnungen, haben den beſten Leumund, billigen Ausſchreitungen nicht, verſprechen vortreffliche Unterthanen zu werden, und die Polizei möchte nur wünſchen, daß alle ſo wären. Es brauſt in ihnen nichts und das iſt doch bei jungen Menſchen ein großes Glück. Sie thun

Digitized by Google

nichts, denken nichts, wollen nichts, ſondern laſſen ſich vom Leben treiben, ohne erſt viel zu fragen, wohin, wie man in der Menge mit der Burgmuſik geht, vom Takte geſchoben, jetzt ein bischen ſchneller, jetzt langſamer, ohne was zu merken, bis der Marſch plötzlich aus iſt und man nun nicht weiß, was man mit den Füßen anfangen ſoll, und ſich verlaſſen und müde und ſo leer fühlt. Sich immer wieder irgend eine Burgmuſik, die ſie mitnimmt, zu verſchaffen, iſt ihre einzige Sorge. Sonſt brauchen ſie gar nichts. Leidenſchaften, Begierden, Triebe ſind ihnen fremd. Zuweilen gehen ſie in die Vorleſung, wie man eben in die Vorleſung geht, oder ſie ſitzen im Café, wie man eben im Café ſitzt, leſen wohl auch Romane, weil man doch dieſe neueren Sachen kennen muß, machen Beſuche, weil man doch ſeine Bekannten beſuchen muß, und handeln nie aus ſich, ſondern immer nach der Sitte; es drängt ſie nie, zu thun, was man nicht thut. Sie ſind ganz unperſönlich und könnten ohne Muſter gar nicht ſein. Sie exiſtiren nur als Exempel der Gattung. Sie ſind jetzt Studenten, wie ſie vor ein paar Jahren Gymnaſiaſten waren und wie ſie in ein paar Jahren Conceptspraktikanten und dann Gatten und mit der Zeit hoffentlich Hofräthe und wohl auch Väter ſein werden, und ſie ſind nichts als Gymnaſiaſten oder Studenten oder Hofräthe, und wenn man den Gymnaſiaſten oder den Praktikanten oder den Hofrath von ihnen abziehen würde, würde von ihnen nichts übrig bleiben; es iſt kein Weſen da. Sie können ſich nicht einen Moment von dem, was ſie vorſtellen, iſoliren. Aus ſich ſind

Digitized by Google

sie nichts; sie bestehen nur aus Beziehungen. Sie selber lieben nicht, sie selber hassen nicht, sie selber freuen sich nicht, sie selber leiden nicht, sie selber fühlen nichts, sondern sie nehmen alle Stimmungen an, die gerade ihren Verhältnissen entsprechen. Sie haben keine Instincte, denen sie sich anvertrauen könnten; so müssen sie sich, um nur überhaupt handeln zu können, immer erst in Relationen bringen. Da sie sich selber nicht fühlen, trachten sie, sich als etwas zu fühlen: als der „Student, der mit einer Grisette geht" oder als der „Liebhaber einer Schauspielerin" oder als der „unwiderstehliche Mann"; aus dem Gefühle dieser Typen holen sie erst ihre Impulse. Jemand hat sie Fünfguldenlebemänner genannt, weil sie mit einem Taschengeld von fünf Gulden täglich das Ansehen von Viveuren zu bestreiten wissen. Auch Lebebuben hat man sie genannt, was das Unmännliche ihrer ganzen Art ausdrückt. Schnitzler hat eine besondere Vorliebe sie darzustellen; er kommt von ihnen gar nicht los. Schon im „Anatol" hat er nur sie geschildert, dann im „Märchen" und nun schildert er sie mit den Mädchen, die zu ihnen gehören, wieder. Diese Mädchen sind genau wie sie: unpersönlich, ohne Leidenschaft, passiv. Sie begehren nichts, wehren sich nicht, lassen sich alles gefallen. Sie sagen nicht Ja und sagen nicht Nein und warten geduldig ab, was ihnen bestimmt ist; dagegen kann man ja doch nichts machen. Spricht sie wer an, so antworten sie gern; will er mehr, so geben sie nach; verläßt er sie, so klagen sie auch nicht. Wer weiß, wozu es gut ist! Manche hat so schon ihr Glück gemacht, andere

Digitized by Google

gehen freilich zu Grunde; es trifft's halt nicht jede gleich. Man muß sich bescheiden, wie 's eben kommt. Keine denkt je daran, etwas für sich vom Leben anzusprechen, das ihr allein und nur ihr und nicht der ganzen Kategorie zukommen würde. Diese Mizzis und Christins fühlen sich nie als die Mizzi oder die Christin, sondern nur so im ganzen als arme Mädchen, gerade wie jene jungen Leute, Herr Fritz Lobheimer und Herr Theodor Kaiser, sich nie als der Fritz oder der Theodor, sondern immer nur als Studenten, Praktikanten oder Lebemänner fühlen. Und so fragen sie nicht, was kommen wird, geben sich der süßen Stunde innig hin und werden jene lieben, so bequemen, niemals raunzenden Geschöpfe, die, wie der Theodor sagt, „zum Erholen da sind", immer lachen, auch wenn man gar keinen Witz macht, und nie sich kränken, zu denen man „du Patsch" sagen darf und mit denen man nicht von der „Ewigkeit" sprechen muß.

Unter das leichtsinnige Personal dieses recht österreichischen Kreises läßt Schnitzler plötzlich das ernste Schicksal treten und da zeigt es sich denn, daß ihre beinahe türkische Ergebenheit und Demuth ihnen gar nichts nützt und, wenn sich die Menschen auch noch so klein und bescheiden machen, das Leben doch groß und furchtbar bleibt. Der Fritz, der daneben auch mit einer Frau eine „Bandelei" hat, wird von dem Gatten im Duell erschossen und nun thut sich die ganze Verlogenheit dieser so gemüthlichen Existenzen auf: die Liebelei endet, als ob sie eine Leidenschaft wäre, und das Mädchen, die Christin, muß erfahren, wie wenig sie ihm

Digitized by Google

geweſen; indem er an einer Lüge ſtirbt, wird ſie inne, daß ſie von einer Lüge gelebt hat. Sie war doch gar nichts für ſich, ſondern nur für ihn da: ſelber gar kein Weſen, ſondern nur ſeine Geliebte, nichts als ſeine Geliebte; und nun wird es offenbar, daß ſie auch das nicht war, nicht einmal das. Sie hat nur von einer Beziehung gelebt und auch dieſe bildete ſie ſich nur ein. Und ſo iſt ihr ganzes Leben dahin! „Er iſt für eine andere geſtorben! für eine Frau, die er geliebt hat — ihr Mann hat ihn umgebracht! Und ich — was bin ich denn? Was war denn ich? Was bin denn ich ihm geweſen?“ Dieſe Klage hat einen ſo innigen und echten Ton, daß man merkt, ſie kommt dem Autor vom Herzen; das ſehr wieneriſche Elend, an dem Leben ſo daneben vorbei zu leben, hat er, das vernimmt man, wohl an ſich ſelbſt geſpürt.

Das Stück ſagt alſo: „Seid ſelber etwas! Seid ſo viel, daß, wenn man euch auch das Amt, die Liebe, alle Beziehungen nimmt, in euch ſelber immer noch genug bleibt! Lebt, ſtatt euch bloß leben zu laſſen!“ Das wird von ihm ſehr wahr und gerecht, auch mit einer freilich mehr feuilletoniſtiſchen als dramatiſchen Anmuth und nicht ohne einen gewiſſen Geiſt gelehrt. Die Führung der Scenen iſt oft geſchickt, glückliches Detail ergötzt, hübſche Worte fehlen nicht, es iſt eine ſaubere, anſtändige und brave Arbeit, und ſo wäre man nicht abgeneigt, von Schnitzler zu ſagen, was Laube einmal über Bauernfeld ſchrieb: „Jedenfalls iſt es für die Theaterdirection ein Glück, wenn in ihrer Stadt ein producirendes Talent ſich entwickelt, welches in ge-

Digitized by Google

bildeter Weise und außerhalb der alltäglichen Routine die neuen Lebenselemente der Stadt dramatisirt." Nur darf man nicht verschweigen, daß er vorderhand noch nicht so weit ist. Er weiß die neuen Elemente unserer Stadt zu fühlen, auch zu schildern; „dramatisiren" kann er sie noch nicht. Man dramatisirt Zustände, indem man Menschen in sie bringt, die sich ihnen widersetzen; dort, wo sich die Menschen mit den Dingen entzweien, fängt das Drama erst an. Aber seine Menschen, die nichts wollen, sitzen unbeweglich in ihren Zuständen drin, wie Chamäleons, die immer die Farbe ihrer Umgebung haben; so kann man sie nicht sehen, sie bleiben grau, traurige, aber nicht tragische Personen, und er scheint nicht zu wissen, daß der Mensch erst, wenn er sich aus seinem Boden löst, von den anderen abhebt und seine eigene Farbe annimmt, daß er im Streite und durch die That erst dramatisch wird. Das hat er noch zu lernen.

Das Schauspiel war schlecht inscenirt; das wienerische Wort ist hier am Platze: schlampert. Die Schauspieler standen immer im Rudel um den Souffleur, ohne je zu einer natürlichen Gruppe, zu einem ruhigen Bilde zu kommen. Die angenehme Laune des ersten Actes wurde durch eine forcirte und ungemüthliche Lustigkeit mit Gepolter und Tapage gestört. Dem lieben Stübchen der Christin im zweiten, das hier eher einer Manège glich, fehlte jede Stimmung; ein „Kanari", eine Nähmaschine, ein Spinett hätten dazu genügt und wenn man schon selber keinen Gedanken hatte, brauchte man doch nur das fünfte Bild vom „Nazi", wo die-

Digitized by Google

ſelbe Situation ſehr lieblich dargeſtellt wird, nach dem Wiedener Theater zu copiren. Eine ſtille Lampe ſchien heller, als je die Sonne ſcheint, und wie dann der Mond kommen ſoll, wurden die Liebenden in einem lächerlich grasgrünen Lichte komiſch. Alle Stellungen, Bewegungen, Beleuchtungen waren falſch. Durch dieſe ſaloppe Regie wurden auch die unbeſchreibliche Größe, Gewalt und Pracht der Sandrock und die köſtlichen Geſtalten der Herren Zeska und Kutſchera beſchädigt.

Vor der „Liebelei“ wurde, fein und intim inſcenirt, ein Act von Guiſeppe Giacoſa geſpielt, „Rechte der Seele“, deutſch von Otto Eiſenſchitz, der letzte Act einer Tragödie zwiſchen Gatten, dem nur leider die nothwendigen Vorausſetzungen und Vorbereitungen fehlen: ſo ſtört allerhand Expoſition, die bereits erledigt ſein müßte, da hier keine Zeit mehr iſt, auch hat der Hörer Mühe, ſo geſchwind von ſelber in die Stimmung zu kommen, die von ihm verlangt wird, und daher mag an dem Stoffe manches gekünſtelt und erklügelt ſcheinen, das doch ſehr wahr und lebendig iſt. Herr Hartmann ſpielte eine heikle Rolle mit Verſtand, Geſchmack und einer behutſam lenkenden Routine. Frau Hohenfels gefiel den Leuten ſehr, mir gar nicht: ganz ſubtile, verſchämte und ungemeine Sachen ſchrie ſie mit Gewalt ins Parterre; aber da es wirkte, hatte ſie ja recht.

Digitized by Google

Das Glück im Winkel.

(Schauspiel in drei Aufzügen von Hermann Sudermann. Zum ersten Mal aufgeführt am 11. November.)

Das neue Stück von Sudermann läßt uns eine warme junge Frau in ihrem dumpfen Kreise beinahe verschmachten sehen. Sie sehnt sich. Man kann nicht recht sagen, was ihr eigentlich fehlt; sie weiß es selbst nicht und will nicht klagen. Einen gütigen Gatten schätzt sie von Herzen, hegt ihre Pflichten und wenn allerhand Aerger, kleine Plagen, manche Sorgen oft wie Ameisen über ihre Wege kriechen, geht sie unbekümmert und tapfer dahin. Nur in dunklen Ermattungen mag es sich leise zuweilen bei ihr regen, daß sie doch ein Mal, ein einziges Mal nur im Leben, anders glücklich sein, ganz selig sein möchte, so hingerissen und bezwungen selig, daß davor die ganze Welt versunken wäre; ein Mal möchte sie sich berauschen. Solchen Winken verbotener Wünsche wird sie desto lüsterner lauschen, weil der stille, von Mühen eingedrückte Mann mit Demuth, ja fast Angst bei Seite steht und sich scheut, sie zu stören: in dieser Ehe haben die Jahre manchen feinen Faden von Achtung, Zutrauen und Dank gesponnen, aber ein Rest von Scham läßt das immer noch mehr bräutliche Paar nicht ver-

Digitized by Google

ſchmelzen. Er hat ihr nie in einer wilden Stunde ſozuſagen das Hemd von der Seele geriſſen; nie iſt ſie röchelnd vor ſeiner Kraft gelegen und er iſt nie triumphirend vor ihrem Taumel geſtanden. So lebt ſie neben ihm hin, bleibt bei ſich und kann mit ihm nicht verwachſen. Seine rührende, väterlich oder brüderlich innige Treue mag ſie ihm lohnen, aber mit der beglückenden Gewalt des Mannes hat er ſie nie angepackt. Es iſt ein Verhältniß, das den Namen einer Ehe noch nicht verdient.

Zu dieſen leiſen, gebückten, zögernden Menſchen ſchickt nun der Dichter einen Mann. Der Freiherr von Röcknitz iſt der richtige Junker: roh, frech, ſtrotzend, mit Hieben hinter den Knechten, mit Zoten hinter den Mägden her, rauchend von Begierden, tauſend Teufel im Leibe; Kraft funkelt in ſeinen Augen, Kraft ſchlenkert in ſeinen Geſten, Kraft knarrt in ſeiner Stimme. Er ſagt ſelber von ſich: „Ich bin kein ſchlechter Kerl, aber da in mir drin, da hab' ich eine Sorte von Blut, eine ganz niederträchtige, die nicht zu bändigen iſt“ und: „Was ich will, das ſetz' ich durch“. Er beunruhigt die Frauen: ſie fühlen gleich, daß ſie mit ihm nicht allein ſein dürfen; er bringt eine ſchlechte Luft mit ſich, die ſie betäubt und beklemmt. Unter ſeinen Blicken kommen ſie ſich ſo nackt vor. Sie wiſſen nicht, wohin ſie wegſchauen ſollen; dieſer ganze Mann wirkt ſchon durch ſeine bloße Exiſtenz wie eine unzüchtige Handlung auf ſie. Wenn er ſie anſieht, rieſelt eine angenehme Angſt durch ſie; wenn er ſpricht, reden alle böſen Wünſche ihrer Sinne mit.

Digitized by Google

Indem dieſer Mann zu jenen Leuten kommt, fühlen wir, daß ein Drama begonnen hat. Ein Mädchen könnte vor ihm flüchten; über eine befriedigt Liebende hätte er keine Gewalt: die Frau einer incompleten Ehe muß ihm erliegen. Jenes unfertige Verhältniß hat ein Drama in ſich; die erſte Begegnung mit einem Manne reißt es heraus. Wie die Flamme aus einem ſchwarzen Dochte, zuckt es aus trüben, bangen Worten empor. In einer gierigen, athemloſen Scene, in der man die Brunſt ſchnauben zu hören glaubt, ſpringt das Thier auf ſie los und jetzt weiß ſie, wonach ſie ſo lange in irren Wallungen gelechzt hat. Jetzt hat ſie das erſte Mal den Mann gefühlt.

Was nun? Das Weib hat endlich den Mann gefunden. Aber ſie iſt doch mehr als eben nur „das Weib“: ſie iſt ein ganz beſtimmter Menſch, die ſehr individuelle Frau Eliſabeth Wiedemann; und er iſt mehr als nur „der Mann“: auch er iſt ein ganz beſtimmter Menſch, der ſehr individuelle Herr von Röcknitz auf Witzlingen. So fragt es ſich jetzt, ob gerade dieſem Manne gerade dieſes Weib angehören muß, mehr als jedes Weibchen jedem Männchen gehört. Es fragt ſich jetzt, da ihre Begierde mit zerſchoſſenem Flügel auf dem Boden liegt, ob ſie ihn liebt. Eine Liebende würde nichts mehr denken als mit ihm zu gehen, bei ihm zu bleiben, immer nur ihn zu fühlen; keine Gefahr und Schande würde ſie ſcheuen; alles würde ſie um ihn vergeſſen, alles verrathen, alles verleugnen. Aber ſie ſehen wir jetzt vor ihm ſchaudern; ſie bereut; ſie will lieber in den Tod als zu ihm. Und nun

Digitized by Google

glauben wir den Sinn des Dramas erſt zu begreifen, das nicht eine Frau aus dem falſchen Verhältniſſe zu einem Manne in ein wahres mit einem anderen ziehen, ſondern eine unfertige Ehe durch ein Abenteuer vollenden zu wollen ſcheint, und ſo erwarten wir eine Eruption des Gatten: aus ihm muß, dahin drängt doch alles, jetzt endlich das gereizte Männchen wie ein Wolf entſpringen und der Gatte, den ſie immer ſchon liebte, würde ſo endlich zum Herrn, den ſie braucht. Das wäre der Sinn: der Mann darf nicht vergeſſen, daß er ihr Herr ſein ſoll.

Aber dieſe Scene fehlt. Sie will dem anderen entrinnen und flieht. Der Gatte hält ſie auf, ſie ſprechen ſich aus. Man möchte ihr zurufen: Nun ſag' ihm doch endlich, daß du einen Herrn brauchſt, und alles iſt ja gut! Und man möchte ihm zurufen: Nun pack' ſie doch endlich, züchtige ſie, ſchlage ſie, tobe, raſe — das iſt es ja nur, was ſie braucht, ſeit ſo vielen Jahren! Aber ſie redet bloß hin und her: „Du warſt mit deiner Jugend fertig, aber ich nicht. In mir fieberte noch jeder Nerv. Voll Sehnſucht hab' ich geſteckt bis oben. Ach, was hab' ich noch alles erleben wollen! Und da kommen dann die Winterabende, wo man in die Lampen ſtarrt, und die Sommernächte, wo die Linde vor der Thüre blüht — ach, Georg! Und man ſagt ſich: Dort irgendwo liegt die Welt und das Leben und das Glück — aber du ſitzeſt hier und ſtrickſt Strümpfe. Aber alles, was ich hoffte und wünſchte, das klammerte ſich an jenen Menſchen da oben . . . Und wenn ich bis heute gelebt habe

Digitized by Google

unter euch, so hab' ich's nur gekonnt durch diese eine Sehnsucht. So, nun jag' mich 'raus, wenn du willst." Und er weiß nichts zu entgegnen als diese matte Hoffnung: „Meine Jugend freilich kann ich dir nicht wiederschaffen. Aber auch deine wird langsam hingehen. Die Wünsche werden stiller werden. Die Sehnsucht wird einschlafen. Bescheiden muß sich jeder, auch der Glücklichste. Und vielleicht wirds dann noch einmal ein Glück in unserem alten Winkel." So hat man am Ende das Gefühl, daß ja das ganze Stück umsonst gewesen ist: es hat nichts gelöst. Es kann morgen von vorne beginnen. Morgen wird sie wieder in die Lampe starren oder an der blühenden Linde träumen und die süßen Verlockungen werden nicht schweigen und dann braucht nur noch ein neuer Röcknitz zu kommen: das Drama, wie bewegt es schien, hat alles stehen lassen. Ja, sagt man vielleicht, so ist es im Leben zuweilen; solche Fälle kommen vor. Aber es gehört zum Wesen der Bühne, daß sie nur jene zeigen darf, die sich durch ihren Verlauf von selbst corrigieren; sie muß ihre Angelegenheiten ohne Rest erledigen und uns mit der Zuversicht entlassen, daß sie sich nicht mehr wiederholen können.

Bis zu dieser letzten Scene, die befremdet, ist alles von einer unsäglichen Schönheit. Der Dichter hat nie edleres edler ausgedrückt, nie so tief in die Natur des Weibes geschaut. Wenn dem Stücke der Schluß nicht fehlen würde, nach dem es mit jedem Schritte unaufhaltsam drängt, eben jener Sturm des Gatten und die große Abrechnung zwischen den Rivalen, dürfte man es unter seinen besten nennen.

Digitized by Google

Der Abend gehörte der Sandrock; von einer so rein bezwingenden Gewalt ist sie noch nicht gewesen. Mitterwurzer gefiel als Röcknitz sehr, mir war er nicht preußisch genug; er wird gut thun, die Rolle für Berlin noch zu localisiren. Den Gatten gab Herr Sonnenthal in der weinerlichen, verschnupften, unleidlich geschwollenen Manier, in der er sich neuestens gefällt.

1896.

Die rothe Fahne.

(Zur Première von „Der Dornenweg" von Felix Philippi im Burgtheater am 11. Februar 1896.)

Im Burgtheater ist der „Dornenweg" von Philippi gespielt worden, ein elendes Unding, das weder literarisch noch ein Stück ist, sondern, in der Sprache von Weinreisenden, verbrauchte Phrasen lügt. Wird noch erwähnt, daß zur Darstellung alle Invaliden des Hauses wie zu einer großen Parade der Vergangenheit ausgerückt waren, so ist alles gesagt, was sich über den traurigen, lächerlichen und beschämenden Abend sagen läßt. Aber

Digitized by Google

man wendet mir etwas ein, dagegen muß ich mich wehren; man will mich in einen Widerſpruch einfangen, das muß ich abſchlagen.

Oft habe ich, ſagt man mir, behauptet und bewieſen, daß das Theater und die Literatur ſich nicht decken. Es kann ſein, habe ich wiederholt, daß ein ſehr literariſches Werk gar kein Stück iſt; dann mag es alle Ehren der Literatur verdienen, auf die Bühne gehört es nicht. Und es kann ſein, daß ein ſehr gutes Stück ganz unliterariſch iſt; dann mag man es aus der Dichtung verbannen, die Bühne wird es ſich nicht nehmen laſſen. Wenn freilich zu theatraliſcher Kraft noch literariſcher Wert tritt, wird man ſich freuen. Aber man darf nicht vergeſſen, daß bei einem Werke, daß auf die Bühne will, jene nothwendig, dieſer entbehrlich iſt. So habe ich den Dramatiker einmal mit einem Schützen verglichen, der dabei auf einem wilden Renner reiten ſoll. Kann er ſo ſchießen als reiten, ſo wird es eine Luſt ſein, wie er im Galopp alle ins Herz trifft. Iſt er bloß ein Reiter, der aber nicht ſchießen kann, ſo knallt er freilich nur in die Luft, aber es iſt doch ſchön, wie er das Roß zu bändigen und ſich zu halten weiß. Iſt er kein Reiter, ſo wird es ihm nichts nützen, der beſte Schütze zu ſein: er fällt gleich vom Pferde, kommt gar nicht zum Schießen und wird ausgelacht. Für Reiter mag man Theatraliker, für Schützen Dichter ſetzen, um zu wiſſen, wie ich das dramatiſche Weſen verſtehe. Auch mit dem Redner habe ich den Dramatiker gern verglichen: es iſt gut, wenn ein Redner etwas zu ſagen hat; aber wichtiger iſt es, daß er reden kann.

Digitized by Google

Die ſchönſten Gedanken helfen ihm nicht, wenn er ſie nicht ſo mitzutheilen weiß, daß ſie auf den Hörer wirken. Die Gewalt, Menſchen zu bezwingen, an ſich zu ziehen und mit ſich zu reißen, macht den Redner aus; wozu er ſie zwingt, wohin er ſie zieht, zu erhabenen Gedanken oder häßlichen Inſtincten, kann an ſeiner redneriſchen Bedeutung nichts ändern. Zwingen muß er, wirken ſoll er; darauf kommt es an. So, ſagt man mir, haben Sie erklärt, auf der Bühne nur gelten zu laſſen, was wirkt. Wer ſich auf der Bühne der Mittel zu bedienen weiß, die wirken, den loben Sie. Sie brauchen ſich dieſer Meinung nicht zu ſchämen; Molière hatte ſie auch: **je voudrais bien savoir si la grande règle des règles n'est pas de plaire!** Aber untreu dürfen Sie ihr nicht werden, wenn ſie einmal das Unglück hat, mit Ihrem Geſchmacke, mit Ihrer Laune nicht zu ſtimmen. Das Stück von Philippi hat gefallen, die Frauen haben geweint, man hat geklatſcht, niemand hat gezischt, es wird Caſſe machen: alſo hat Philippi in dieſem Stücke die Kraft zu wirken, alſo iſt es nach Ihrer Definition ein gutes Stück, alſo müſſen Sie es loben, da hilft Ihnen nichts. Aus der Literatur mögen Sie es verſtoßen; dagegen wird auch der Autor nichts haben. Als Stück müſſen Sie es rühmen oder Sie verleugnen ſich. Dieſe Grube haben Sie ſich ſelbſt gegraben.

So ſagt man mir und ſpricht mir das Recht ab, ein Stück zu tadeln, das gefallen und gewirkt hat. Ich nehme das an; ich bekenne, daß ich nach meinen dramatiſchen Maximen ein Stück nicht tadeln darf, das

Digitized by Google

gefällt und wirkt. Aber ich verlange, daß es das Stück ist, das gefällt und wirkt, das Stück selbst an sich, nicht irgend etwas neben dem Stücke, das mit ihm gar nichts zu thun hat. Wenn ich sage, ein Redner ist, wer wirkt, so meine ich doch, daß er durch seine Rede wirken soll; andere Wirkungen, die dabei mitlaufen mögen, dürfen nicht gelten. Solche Wirkungen kommen vor. Man denke sich ein Fest von Demokraten: Jemand tritt auf, fängt zu sprechen an, weiß aber nichts, strauchelt bald, stottert, verliert sich; schon sind die Leute ungeduldig, murren und scharren, da richtet er sich auf, sagt gar nichts mehr, sondern zieht eine rothe Fahne, entrollt sie und läßt sie über den Demokraten flattern; diese jauchzen, springen auf, klatschen, schreien und umarmen sich, begeistert und schwärmend. Ist er nun deswegen ein Redner? Er hat doch gewirkt! Aber er hat nicht durch seine Rede, sondern durch die rothe Fahne gewirkt. Die rothe Fahne kann auch, wenn die Demokraten loyal sind, ein Toast auf den Minister oder eine Adresse an den Landesvater sein. Immer besteht der Truc darin, daß ein Redner, der merkt, mit seiner Rede nicht zu wirken, etwas Fremdes einschiebt, das in den Leuten von selber wirkt, hoffend, daß sie es nicht so genau nehmen werden, was denn eigentlich gewirkt hat, wenn nur überhaupt gewirkt worden ist. Diesen Kniff eignen sich nun auch auf der Bühne Speculanten an, die sich unfähig fühlen, selber zu wirken, und schlau genug sind, den Zweck der Bühne zu merken: sie bedienen sich der rothen Fahne. Die rothe Fahne kann da der Maler, der Decorateur,

Digitized by Google

der Maſchiniſt, der Patriotismus oder die ſociale Frage ſein — der Menge iſt es gleich: wenn nur überhaupt auf ſie gewirkt wird, fragt ſie nicht erſt, ob es denn auch dramatiſch gewirkt iſt. Wer den Ruhm der Dynaſtie mit der Wacht am Rhein oder die Noth der Armen mit dem Lied der Arbeit ſchildert, mag ruhig ſein: die Schilderung braucht gar nicht zu wirken, das Geſchilderte ſelbſt iſt ſchon ſtark genug. Von dieſen Wirkungen gilt das Wort, das Hebbel geſchrieben hat: „Lieben Leute, wenn einer die Feuerglocke zieht, ſo brechen wir alle aus dem Concert auf und eilen auf den Markt, um zu erfahren, wo es brennt; aber der Mann muß ſich darum nicht einbilden, er habe über Mozart oder Beethoven triumphirt.“ So wiſſen Speculanten, wenn ihren Stücken die dramatiſche Flamme fehlt, ſie an brennenden Fragen zu wärmen, und die Leidenſchaft der Menge lodert auf. Sie haben ja ganz recht. Aber den Kenner darf es nicht täuſchen.

Herr Philippi iſt ein Meiſter der rothen Fahne. Er überſchätzt ſich nicht, er weiß, daß er aus ſeiner Kraft nicht wirken kann. So ſchiebt er immer ein Intereſſe vor, das mit dem dramatiſchen nichts zu thun hat. Immer gelingt es ihm. In den „Wohlthätern der Menſchheit“ hat er das Intereſſe wirken laſſen, das die Deutſchen an dem Dr. Schweninger nehmen. Im „Dornenweg“ läßt er das Intereſſe wirken, das man jetzt für unſchuldig Verurtheilte hat. Haben wir nicht die Pflicht, fragt er, ſie zu entſchädigen? Natürlich rufen alle Leute: Ja! Nun alſo, ſagt er und verneigt ſich dankend, da ſehen Sie, was für ein Dichter ich

Digitized by Google

bin! Und die Leute glauben es ihm. Er mag sich was Hübsches von ihnen denken, wenn er nachher so nach Hause geht, um sich auf seine Lorbeeren zu legen.

Wirken soll das Drama. Das ist ihm wesentlich. Es giebt Schwärmer von so seligen Ekstasen, daß alles Persönliche in ihnen verstummt und die ewigen Stimmen verlauten; Verse quellen dann von ihren schäumenden Lippen, die Menschheit schreit in ihnen auf. Das sind die Dichter. Es ist ihnen gleich, ob man sie hört. Wandelt es sie aber an, sich mitzutheilen, ihr Gefühl die anderen fühlen zu lassen, alle in ihren Zustand zu bringen, dann entsteht das Drama. Es ist das Mittel des Dichters, andere in seinen Zustand einzuführen; was er am Anfang fühlt, sollen sie am Ende fühlen; das zu vollbringen ist sein Amt. Wenn der Dichter am Anfang denkt, daß das Leben traurig ist, so sollen alle am Ende seines Dramas denken, daß das Leben traurig ist. Diese Wirkungen sind dramatisch. Die anderen gelten nicht. Sonst würde es ja genügen, eine schöne Statue auf die Bühne zu stellen oder Geld zu vertheilen oder einen Menschen hinzurichten. Wirkungen wären das gewiß. Aber sie wären so dramatisch, als es die Stücke des Herrn Philippi sind. Es wären alles nur Wirkungen der rothen Fahne.

Digitized by Google

„Die Athenerin."

(Drama in drei Aufzügen von Leo Ebermann. Zum erſten Mal aufgeführt im Burgtheater am 19. September.)

Nun iſt eine Zeit gekommen, da wenden ſich die Menſchen wieder vom Heutigen ab, das Land der Griechen mit der Seele ſuchend. Schon ſchienen die alten Götter vergeſſen; ein ungeduldiges Geſchlecht ließ ſich vom Zauber der Minute bethören. Nun wird ihm bange und es fühlt, daß wir bei vielen Kenntniſſen und großen Gewalten doch ſchnöde und traurig leben, weil wir ohne Ordnung der Seele ſind: das verläßlich Waltende fehlt uns und ungewiß müſſen wir unter dunklen, rathlos rüttelnden Begierden ſchwanken. Menſchen beneiden wir, die ſich an das Geheimniß des Lebens gebunden fühlen, ſie brauchen nicht erſt den Verſtand zu fragen, ſie werden ſicher getrieben. So möchten wir wieder werden. Gute Heiden möchten wir ſein, am liebſten Griechen. Das iſt die große Leidenſchaft der Zeit. In Paris iſt ein „Verein zur Auferſtehung des Heidenthums" gegründet worden; wo junge Leute ſich heute zum Bunde verſammeln, ſtellen ſie ſich gern in den Schutz edler griechiſcher Namen;

Digitized by Google

ihre Briefe und Papiere ſind mit den reinen Linien alter Statuen verziert. Die letzten hundert Jahre ſcheinen ausgelöſcht, ſo claſſiſch geht es wieder zu. In der That, ſieht man ſich um, wie man denn dieſe neue Stimmung nennen ſoll, ſo kommt jenes lange verkannte Wort herbei: claſſiſch möchten wir wieder werden. Es iſt zehn Jahre lang die Loſung geweſen, nur um jeden Preis neu und eigen zu ſein, anders als die anderen. Damals hieß es nur: wie mache ich es, um anders zu dichten, als jemals gedichtet worden iſt? Nun nimmt man wieder Geſetze an und gehorcht. Man giebt nicht mehr jeder wilden Laune, jeder raſchen Neigung nach, wie es einen eben gelüſtet; man will nicht mehr nur ſeine eigene Stimme ſchallen laſſen. Nein, man möchte jetzt mit ihr der Muſik der Menſchheit dienen und fragt an, was das Weſen eines Gedichtes, eines Dramas iſt, um ſich dann zu prüfen, ob man denn auch die Organe dafür hat und ihm gerecht werden kann. Mit Ehrfurcht tritt man zur Vergangenheit hin und hört den Großen zu; ihnen möchte man nachfolgen. Wir haben verzichtet, eine neue Welt von uns aus zu beginnen, das Zeitliche lockt uns nicht mehr; auf den ewigen Weg der großen Menſchen wollen wir wieder kommen und nach unſeren Kräften mitgehen.

Dieſer neuen Stimmung verdankt die „Athenerin“ des Herrn Leo Ebermann ihren Erfolg. Sie hat am letzten Samstag im Burgtheater, angenehm inſcenirt und von den Herren Hartmann, Löwe und Gimnig glänzend, von Frau Hohenfels und Herrn Robert klug und mit einer energiſchen Routine

Digitized by Google

gespielt, den größten Beifall gewonnen. Immer wieder, immer wieder hat der bleiche junge Wiener, unschlüssig und verwundert das Parterre mit Mißtrauen betrachtend, erscheinen und wieder erscheinen müssen, wohl an die fünfzehn Mal. Man wurde nicht müde und gab nicht nach, man konnte ihn gar nicht oft genug sehen. Man jauchzte ihm zu, lange ist in diesem Hause ein solcher Jubel nicht vernommen worden; ja, es wurden Stimmen laut, es sei unserer Stadt ein neuer Dichter geschenkt. So stürmisch dankte man dem gescheiten Manne, der den Muth hatte, vom Heutigen weg zur guten alten Wiener Tradition zu gehen, tapfer „Drama" auf den Zettel schrieb und uns gern das Griechische gegeben hätte, das wir jetzt wieder mit der Seele suchen.

Die „Athenerin" will kein modernes Stück sein. Unsere Gegenwart abzumalen, unsere Sitten zu schildern, ist ihr fern. Sie thut nicht „actuell" und fragt nicht nach unseren „Problemen". Sie will zeigen, was immer und überall geschehen kann: die Liebe einer Buhlerin zu einem reinen Manne. Es könnte heute in Paris spielen und dann ließe sich etwa ein Stück in der Art von Dumas oder Augier denken, mit der These, daß das eben nicht geht, weil die Buhlerin ihr Wesen niemals vergessen kann, oder auch ein naturalistisches Stück, das gar nichts beweisen will, sondern nur schildern, wie „Rettungen" der Bajaderen in der Wirklichkeit meistens aussehen und es nicht so einfach ist, Mahadöh zu sein. Indem der Autor das vermied und seinen Fall in die Vergangenheit trug, konnte er zwischen zwei Dingen wählen. Es war möglich, daß

Digitized by Google

ihn die historische Form einer menschlichen Gestalt reizen mochte: wie hat das, was wir heute Cocotte nennen, damals ausgesehen, als es noch Hetäre hieß? Anatole France liebt solche antiquarische Scherze; es giebt ein Buch von dieser Art, das einmal sehr berühmt war, die Reisen des jungen Anacharsis, und die Aphrodite des Pierre Louys scheint mir nicht viel mehr zu sein. Aber der Autor konnte auch sagen: nein, ich will weder eine Cocotte noch eine Hetäre zeigen, nicht die Pariser Form von heute noch die griechische von einst, sondern die unabänderliche, gleiche Natur dieser Gestalt, das ewige Wesen aller Cocotten und aller Hetären: die Buhlerin will ich zeigen. Das scheint unseren Autor gereizt zu haben. Einen Fall, der täglich bei uns passiren kann, wollte er uns in der Vergangenheit so sehen lassen, daß wir, vom Vergänglichen ungestört, sein ewiges Leben vernehmen sollten. So mächtig ist sein dramatisches Gefühl gewesen. Aber freilich, dann dürfte sich seine Charis nicht schämen, — „du hattest Recht, wenn du mich tief verachtest" — dürfte nicht bereuen, dürfte nicht die Sünderin sein, die nun „ein neues Leben" beginnen will. Das ist so ungriechisch, als es gegen die Natur der Buhlerin ist. Ihr braucht nicht vergeben zu werden, denn sie hat nicht gesündigt, sie übt nur ihr Wesen aus; triumphirend wird sie sich dem Geliebten gewähren. Der moderne Mann, der die christliche Askese noch nicht verwunden hat, mag anders fühlen und so lügt ihm die Cocotte etwas vor. Aber will man sich Kleopatra als Magdalene denken oder Antonius betrübt, daß

Digitized by Google

„darüber kein Mann hinweg kann?“ Das sind finstere jüdische und christliche Gedanken, menschlich sind sie nicht und so werde ich das Gefühl nicht los, daß die Charis keine Hetäre und auch nicht die Buhlerin, sondern doch blos unsere alte Cameliendame ist, nur in einem etwas besseren Klima.

Hätte der Autor uns die Buhlerin gezeigt, dann wäre es ein Drama geworden. Der Zweck des Dramas ist, Schopenhauer hat es ausgesprochen, „uns an einem Beispiele zu zeigen, was das Wesen und Dasein des Menschen sei.“ Die Geschichte dieser Charis ist kein „Beispiel“, sie ist nur ein Abenteuer. Sie muß der Charis nicht geschehen, sie muß es noch weniger dem Agis; nichts zwingt uns, für ihn und sie gerade dieses und kein anderes Schicksal zu verlangen. In der Rede auf Schiller sagt Jakob Grimm: „In dem Drama tritt uns die Begebenheit selbst unmittelbar und leibhaftig vor Augen, so jedoch, daß sie nicht einfach einherschreite, sondern mit und aus allen inneren, sich sonst bergenden Triebfedern enthüllt werde, das heißt, sie muß geschürzt sein und Lösung empfangen; in solchem Schürzen oder Verflechten liegt eben der ganze Reiz der Handlung.“ Das ist es, was mir an diesem brillanten Theaterstück zur Tragödie fehlt, und so kann ich doch ein Wort von Hebbel nicht vergessen: „Es giebt ideenlose Dramen, in denen die Menschen spazieren gehen und unterwegs das Unglück antreffen.“ Auch darf nicht verhohlen werden, daß manche Verse seltsam sind. Man muß da freilich behutsam sein: das Stück ist noch nicht gedruckt, die Censur hat viel gestrichen

Digitized by Google

und geändert. Daher mögen ſolche Verſe kommen, die wirklich ausſehen, als ob ſie mehr vom Intendanten wären:

„Gieb acht, daß dir der Witz nicht kommt abhanden“ —
„Im Grund genommen, wirkt das alles gleich“ —
„Erhebſt du dich? das iſt ganz in der Ordnung“ —
„Es heißt verziehen ſich vor dem Gewitter“.

Es iſt ſchon geſagt worden, daß mir dieſe Charis keine Hetäre und, weil ſie ſentimental wird, ungriechiſch ſcheint. Aber es könnte doch ſein, daß uns der Autor im Ganzen das Griechiſche bringt, das wir ſuchen, und jene neue Begierde ſtillt. Er läßt uns in der That in den edlen Zauber der griechiſchen Welt ſehen, die wir aus dem Gymnaſium gewohnt ſind. Es iſt das Griechiſch der ernſten, ſtrengen, ſo beſonnenen Linien, das die Deutſchen von Winkelmann gelernt haben, ein ruhendes, unbewegliches, plaſtiſches Griechiſch. Aber ſeitdem haben wir andere Laute der Griechen vernommen. Nietzſche hat ſie uns im Taumel der Verzückungen gezeigt, des wilden Gottes voll, dem Thiere nah, ſelbſtvergeſſen, in ſeligen Raſereien, dampfend von betäubter Luſt. Werden wir uns bei dieſem dithyrambiſchen Griechiſch beruhigen? Der taumelnde Dionyſos kann uns nicht führen, wir ſinken mit ihm auf die Stufen vor dem Apoll. Nein, es iſt nicht mehr der gelaſſene Apoll, im ſtillen Hain bei den lauſchenden Muſen, der uns lockt, indem er zur Leier ſeine bethörend weiſen Worte ſpricht. Nein, es iſt auch nicht der ſchwärmende Dionys, der jauchzend durch die Wälder lärmt. Sondern wir denken uns, daß dieſer

Digitized by Google

Trunkene, in der königlichen Luſt der Trauben taumelnd, von den lüſternen Gewalten ſeines Leibes beſtürmt, auf grinſende, ächzende Faune geſtützt, nun den lächelnden, abwehrenden Apoll bei der kalten Hand nimmt und ſo, magnetiſch, ſeine verruchte Leidenſchaft, die ſchwankt, in das ruhige Blut des ſtillen Gottes rinnen läßt, der immer noch aufrecht iſt und immer noch lächelt. Von ſeinen ſpröden Lippen möchten wir das wilde Glück anhören, das uns der ſchwere Dionys, dem ſchon das Haupt auf der Bruſt liegt, lallend nicht mehr ſagen kann. Trunken möchten wir und doch dabei hell ſein; die dumpfen Ahnungen des Rauſches möchten wir wie reine Bilder eines Traumes betrachten dürfen. Dem Dichter, der uns dieſes Griechiſch bringt, ſo ungeheuer inſtinctiv und doch aufs ruhigſte bewußt zugleich, dem werden wir Roſen ſtreuen und Evoë rufen.

Morituri.

(Teja, Drama in einem Act. Fritzchen, Drama in einem Act. Das Ewig-Männliche, Spiel in einem Act. Von Hermann Sudermann. Zum erſten Mal aufgeführt im Burgtheater am 3. October 1896.)

Drei Acte, zwei tragiſche und einen ſcherzenden hat Sudermann unter demſelben Namen verbunden.

Digitized by Google

Morituri, ſchon bei dem Titel hat man hin und her geraten. Morituri, das kann heißen: die in den Tod gehen; oder noch mehr: die zum Tode bereit ſind; oder auch bloß; die den Tod erblicken. Wie hat es der Autor gemeint? Von dieſer Frage iſt das Publicum den ganzen Abend nicht gewichen; es hat ſich nicht beſchwichtigen laſſen. Unſerer Angſt, was es denn eigentlich mit dem Tode iſt, hoffte es, würde der Autor irgendwie antworten. Er konnte uns ſagen, was ihm der Tod bedeuten mag, an drei Fällen den Sinn zeigend, den er ihm zu haben ſcheint; er hätte etwa darſtellen können, wie der Tod dann über den Menſchen kommt, wenn der Menſch nichts mehr zu leben hat, weil alle Thaten ſchon aus ſeiner Natur gezogen ſind und ſeine ganze Schönheit ſchon hergegeben iſt. Oder er hätte, ohne ſein Verhältnis zum Tode mitzutheilen, darſtellen können, wie ſich die Menſchen zu ihm verhalten, jeder auf eine andere Art; ſelber wäre er dann mit ſeinem Gefühle im Verſteck geblieben, aber er hätte uns ſehen laſſen, wie der Tod dem einen eine gütig zuſtimmende, alles Wirken erſt recht bejahende Macht iſt, während er über den anderen tückiſch und zerſtörend kommt. Oder es hätte ihn reizen können, wie der Tod die Menſchen alle gleich macht und jede Spur der Zeit von ihnen nimmt, ſo daß ſie vor ihm alle nackt und zitternd ſtehen und an Worten und Geberden dieſelben ſind, der alte Gothe nicht anders als der heutige Berliner. Das alles hätte er können. Was hat er nun wollen? An dieſer Frage iſt unſer Publicum ungeduldig geworden. Es hat erwartet, ein Verhältniß zum Tode zu ſehen, und zwar

Digitized by Google

ſo, daß es uns der erſte Act etwa nur ahnen laſſen, der zweite unwiderleglich beſtätigen und der dritte dann witzig mit ihm tändeln würde. Mit dieſer Erwartung ſind die Leute hingekommen. Im erſten Act haben ſie ſich gewundert, im zweiten ſind ſie ſchon nervös geweſen, im dritten ſind ſie ſehr ungemüthlich geworden: jetzt dauert das ſchon an die drei Stunden und wir wiſſen noch immer nicht, was er denn meint — ja, will er uns foppen?

Hört man das erſte Stück an, das den letzten König der Gothen, Teja, im Sterben zeigt, ſo möchte man eine feine Abſicht vermuthen. Der Menſch hat mehr Kräfte und Gaben in ſich, als ein einzelnes Leben beſchäftigen kann. Er fühlt tauſend Seelen und wenn es ihn jetzt lockt, ein Held zu werden, ſo möchte er dann wieder lieber ein Weiſer ſein. Aber er muß wählen. Will er Thaten, ſo darf er auf die ſanften Neigungen nicht mehr hören; will er Gedanken, ſo müſſen die thätigen Inſtincte verſtummen. Hat er ſich einmal entſchloſſen, welches Leben von den vielen, die ihm möglich ſind, er leben will, ſo muß er mit Gewalt die anderen Möglichkeiten bändigen, die ihn nur ſtören würden; ſie treten in den Schatten weg und ſehen ihm traurig nach. Iſt nun der Tod da und ſchaut der Menſch zum Abſchied noch einmal auf ſein Leben zurück, das doch am Ende immer ſo arm ſcheint, wenn er der Wünſche am Anfang gedenkt, dann kommen dieſe gekränkten Triebe herbei, die er verſchmäht hat, und beklagen ihn; von allen Leben, die er nicht gelebt hat, iſt er dann umringt. So wird Teja, der immer nur

Digitized by Google

dem Harten in seiner Natur gehorcht hat, vor dem Tode an seinem Leben irre. Er fühlt sich zu seinem jungen Weibe gezogen, das wie eine helle Gestalt der sanften Triebe ist, die er niemals angehört hat. Ob er nicht am Ende das wahre Leben versäume hat. Das scheint der Gedanke des ersten Stückes zu sein und man glaubt ihn auch im zweiten einmal zu vernehmen. Fritzchen hat seine Cousine geliebt, er hätte einem stillen häuslichen Glücke leben können, aber er ist lieber ein wilder Lieutenant geworden. Nun ist die tolle Herrlichkeit aus, uun fühlt er, was er verschmäht hat, und nun wird er irre, ob es denn nicht ein falsches Leben war, das er gelebt hat. Wäre der Autor diesem Gedanken treu geblieben, indem er etwa in einer letzten Scene zwischen Fritzchen und der Cousine, die jener zwischen Teja und Bathilda gleichen konnte, das ungelebte Leben vor dem Sterbenden aufleuchten ließ, so hätte sich das Publicum nicht so feindlich gegen die Wirkungen des kräftigen Stückes gewehrt.

Ist das Publicum einmal gereizt, so läßt es mit sich überhaupt nicht mehr reden. Es geht dann auf gar nichts mehr ein. Das zweite Stück rechnet mit einem der wenigen dramatischen Motive, die heute noch verläßlich sind: mit der militärischen Ehre. Wer in der militärischen Welt lebt, das wissen wir, ist dieser Kraft unterthan, man kann dramatisch auf sie zählen. Aber das Publicum sagte: was geht uns die militärische Ehre an, wir machen uns nichts aus ihr! Und es fing an, diesen ganzen Begriff zu kritisieren. Man braucht nicht erst zu beweisen, daß das im Theater ganz falsch ist.

Digitized by Google

Im Theater handelt es sich nur darum, daß die Kraft, die der Autor seine Gestalten bewegen läßt, in diesen Gestalten lebendig und so stark ist, als es die Bewegungen verlangen, die er ihnen zumuthet. Der Othello wird nicht widerlegt, wenn ich sage: ich bin nicht eifersüchtig, und beweise, daß die ganze Eifersucht überhaupt ein Unsinn ist. Es giebt eben doch eifersüchtige Menschen, wie es doch eine militärische Ehre giebt. Was ich von ihr denken mag, ist gleich. Aber sie ist da und kann Menschen bewegen, das genügt dem Dramatiker. So hat man auch gesagt, um radical gleich das ganze Stück zu beseitigen: vor einem Duell geht man nicht zu seinen Eltern, man will sich nicht aufregen. „Würden Sie vor einem Duell zu Ihren Eltern reisen?", hat man im Parterre gefragt; „würden Sie das thun?" Nein, ich würde das gewiß nicht thun, aber ich würde auch dem Jago nicht glauben und mein Vermögen nicht unter die Goneril und die Regan vertheilen. Es ist aber ganz gleich, was ich thun würde oder was ich nicht thun würde. Lear ist so, daß er sein Vermögen vertheilt, und Othello ist so, daß er dem Jago vertraut, und Fritzchen ist so, daß er vor einem Duell zu seinen Eltern geht. Das muß man einem Autor glauben, sonst hört das Theater überhaupt auf.

Soll ich nun schließlich noch meine Meinung über die Stücke sagen, so wird mir das nicht leicht. Ich bin lange nicht mit so seltsam sich bestreitenden Gefühlen im Theater gesessen, befremdet, ärgerlich, auch bewundernd ohne doch zu einer vollen reinen Stimmung zu kommen. Ich bekenne, daß ich den Sinn des Ganzen, bei manchen

Digitized by Google

Vermuthungen, nicht verſtanden habe und wie auch die Berliner Zeitungen ſich jetzt deutend bemühen, noch immer nicht verſtehen kann. Soll ich die drei Acte als eine Trilogie annehmen, was ja Sudermann durch den Titel zu verlangen ſcheint, ſo bin ich verlegen: ich finde keinen Weg vom einen zum anderen und der Gedanke fehlt, der ſie hält. Ich weiß ſchon, daß es ſchön wäre, uns einen ewigen Zuſtand der Menſchheit einmal in einer hiſtoriſchen Geſtalt, dann in unſerer Nähe, endlich in der freien und heiteren Luft einer neckenden Poeſie zu zeigen. Aber ich wäre neugierig, von Sudermann ſelbſt zu vernehmen, welchen Zuſtand er gemeint haben mag. Giebt er uns einen Commentar, ſo kann es ja ſein, daß uns die geheime Bedeutung aufgeht; dann werden wir unſeren Unverſtand zugeſtehen. Sehe ich vom ganzen ab und nehme jedes Stück für ſich her, ſo ziehe ich „Fritzchen“ vor. Es iſt ein gutes Stück, von einem Meiſter des Theaters gebaut, der alle Wirkungen kennt, ſich nichts entgegen läßt und unſere Nerven mit einer Kraft packt, daß der Stoß zuletzt bis an das Gemüth dringt. „Teja“ hat eine ſehr hübſche Scene: wie der finſtere König bei ſeinem Weibe den Tod vergißt. Hier macht ſich Sudermann mit dem alten Gothen denſelben Spaß, den ſich Sardou in der Sansgêne mit dem Napoleon gemacht hat: er läßt uns eine hiſtoriſche Größe in ihren kleinen Momenten ſehen und ſucht das Intime einer Zeit auf, die wir ſonſt nur in ihrer Würde zu betrachten gewohnt ſind. So hat Shakeſpeare die trojaniſchen Helden genommen und ich denke mir, daß wir ſo zu einer amüſanten Art

Digitized by Google

von hiſtoriſchen Poſſen kommen könnten, recht im Geſchmacke unſerer ſkeptiſchen Zeit, die ja an keine Heroen mehr glauben will. Man ſtelle ſich den intimen Cäſar vor, als einen recht nervöſen, ängſtlichen, abergläubiſchen, kränkelnden, älteren Herrn geſchildert, daneben Brutus als einen ſchön redenden, aber unfähigen Liberalen, der endlich Angſt um ſein Mandat bekommt; oder man zeige uns Etzel als einen leicht zornigen, doch gemüthlichen und unorthographiſchen General, ſo einen hunniſchen Blücher oder Wrangel. Solche Poſſen würden von der Schadenfreude der kleinen Leute leben, daß die großen Menſchen ſchließlich auch nicht größer ſind, und ſie könnten mit der ſchönen Helena und dem Orpheus wetten. Will man aber wie Sardou oder Offenbach wirken, ſo darf man nicht als Hebbel und Otto Ludwig beginnen. „Teja“ hat zwei Töne, den großen der Hiſtorie und den ironiſchen der Anekdote: jeder kann wirken, jeder hat ſein Recht, aber ſie vertragen ſich nicht und geben keinen Klang. Endlich, das „Ewig-Männliche“ hat mir durch die liebenswürdige Frechheit gefallen, mit der es einen verwegenen Gedanken über die Frauen ausſpricht, der der deutſchen Prüderie ſehr unangenehm ſein muß: Ihr verliebten Thoren, redet euch doch nichts ein und faſelt nicht von der ſittigenden Macht der edlen Frauen; ob eine erlaucht oder gemein iſt, Königin oder Magd, jede will ſchließlich nichts als einen feſten Kerl. Ich glaube zwar nicht, daß man damit die ganze Pſychologie der Frau erſchöpft, aber es iſt doch gut, wenn ihnen das manchmal ſo dreiſt und unverſchämt geſagt wird. Wären nur

Digitized by Google

dieſe Verſe anders! Man hat von dieſen Verſen geſchrieben, daß ſie wie von Fulda ſind. Nun, ſo grob braucht man ja nicht gleich zu werden, aber ich ſtimme doch Fritz Mauthner zu, daß ſie „nur eine abſichtlich und klug gewählte Form, nicht die nothwendige, organiſche Geſtalt des Gedankens ſind."

Den Teja und die Bathilda ſpielen Herr Robert und Frau Hohenfels. Dieſe beiden großen Künſtler haben ſich jetzt angewöhnt, nur noch ihre Routine wirken zu laſſen. Sie geben keinen natürlichen Ton mehr her, alles iſt Manier geworden. Macht man die Augen zu, ſo glaubt man jemanden zu hören, der ſie zum Spaß copiren will. Aber da ja das Publicum noch immer mit ihnen geht, haben ſie wahrſcheinlich recht. Im zweiten Stücke hat Baumeiſter verſagt, er ließ die „wilde Droſſel" kaum vage ahnen. Im dritten verſagten Herr Hartmann nnd Heer Kraſtel. Angenehm und mit Ironie hat Frau Schratt die koketten Zeilen der zärtlichen und gezierten Königin geſprochen. Noch ſind Herr Löwe, Herr Zeska und Herr Devrient zu nennen. Aber der beſte iſt Herr Kutſchera geweſen; durch ſein ſchönes Temperament, ſeine einfache und geſunde Art dem Kenner ſchon lange wert, hat er ſich mit dieſem Fritzchen nun auch dem Publicum ins Herz geſpielt.

Digitized by Google

Debutanten.

Im Burgtheater hat Samstag Fräulein Littitz im Wildfeuer debutirt, Sonntag hat Herr Treßler den Herrn von Felsen in den Magnetischen Curen gespielt, Montag ist Fräulein Schönchen als Bärbel eingezogen. Fräulein Littitz ist eine junge, schöne Dame, sehr englisch an Geberden und im ganzen Betragen, mit einer edlen, spröden Nase — der Sinn unseres Wortes „hochnasig" geht einem auf, wenn man sie sieht — einem harten Kinn und einem schmalen, mehr spöttischen als zärtlichen Mund, dazu arroganten, nachlässig herabblickenden Augen, der geschmeidigen Gestalt einer Amazone und den feinsten, nervösesten Händen, die von Ungeduld beben. Man möchte sie von Whistler gemalt oder noch lieber möchte man sie Tennis spielen sehen. Ihre Stimme ist unbiegsam, scharf und grell, Empfindung scheint nicht ihre Sache. Doch hat sie zuweilen einen so lebendigen und persönlichen Ton, daß man sich wundert. Was man beim Theater eine Naive oder eine Sentimentale nennt, scheint sie nicht zu sein, aber man könnte sie sich als Maud in den Demi-Vierges denken, in solchen sehr modernen, traurig mondänen Rollen, die noch keinen

Digitized by Google

Namen haben. Ist man ehrlich, so muß man bekennen, daß man nach diesem Debut noch gar nichts weiß und eigentlich noch gar nichts sagen kann; es ist alles möglich und nichts ist gewiß. Da darf man wohl einmal fragen, ob es denn einen Sinn hat, so debutiren zu lassen.

Herrn Treßler geht es ja nicht anders. Er weiß noch immer nicht, ob er den Leuten gefallen hat, und die Leute wissen es selbst nicht. Er hat in den Magnetischen Curen wieder seine angenehme, heitere Gestalt, ein komisches Wesen und eine leichte Neigung zur Manier gezeigt. Aber man hat doch das Gefühl, ihn noch immer nicht zu kennen. Man möchte ihn endlich in einer neuen Rolle sehen, die man noch von niemandem gesehen hat, von Erinnerungen und Vergleichen ungestört.

Und es hat auch keinen Sinn, Fräulein Schönchen als Bärbel debutiren zu lassen. Daß sie diese Rolle spielen kann, weiß man vom Raimundtheater her. Man kennt die fünf oder sechs Rollen, die ihr niemand nachspielt. Die Frage ist jetzt, ob sie auch noch etwas anderes können wird. Träte etwa Girardi zum ersten Mal in der Burg auf, so würde ich ihn nicht im Armen Mädel debutiren lassen, sondern als Spiegelberg oder Malvolio. Dann würde man sich wenigstens auskennen. Das Publicum, die Kritik könnten dann ja oder nein sagen. Und noch klüger wäre es, die Probe mit ihm in irgend einem ganz neuen Stück von Schnitzler oder Ebermann zu machen.

Ich bin nämlich der Meinung, daß es falsch ist,

Digitized by Google

neue Schauſpieler in alten Rollen debutiren zu laſſen. Ich weiß freilich, daß das eine alte Sitte iſt, und ich kann mir auch denken, wie man ſie vertheidigen mag. Man wird ſagen: gerade Euch Recenſenten muß das doch ſehr angenehm ſein, Ihr kennt das Stück, Ihr kennt die Rolle ſchon, Ihr könnt Euch alſo dem Schauſpieler widmen, Euer Intereſſe wird nicht abgezogen. Das iſt ja wahr. Sehe ich einen neuen Schauſpieler in einer neuen Rolle, ſo werde ich nicht gleich wiſſen, welche Wirkungen etwa der Rolle gehören und welche auf ſein Conto kommen. In alten Stücken iſt die Rechnung leichter. Da weiß ich genau: hier läßt die Rolle aus, da kann der beſte Schauſpieler nichts machen; dort iſt die Rolle ſo ſtark, daß auch der ſchlechteſte noch wirken wird. Dieſes Argument wird man für das Debutiren in alten Rollen ſprechen laſſen.

Es klingt ganz plauſibel. Aber man ſollte doch nicht vergeſſen, daß in alten Rollen der neue Schauſpieler immer im Unrecht iſt. Man verlangt von ihm, was gar nicht möglich iſt: er ſoll durchaus ſeinem Vorgänger gleichen. Bringt er nicht alles, was jener gebracht hat, und bringt er es nicht genau, wie jener es gebracht hat, oder bringt er gar etwas, was jener nicht gebracht hat, ſo wird das Publicum böſe. Es hat nun einmal ein fertiges Bild der Rolle, dieſes will es ſich nicht ſtören laſſen. Es iſt nun einmal gewohnt, ſie ſo und ſo zu ſehen; Aenderungen giebt es nicht zu. Es benimmt ſich, als hätte es das Original der Rolle perſönlich gekannt. Der erſte Darſteller kann die Rolle blond oder ſchwarz ſpielen, wie

Digitized by Google

er will, es ist ja auch ganz gleich. Hat er sie aber blond gespielt, so ärgert sich das Publicum, wenn der zweite sie schwarz spielen will. Es bildet sich nun ein: sie muß blond sein. Und ebenso ist es mit der Stimme, mit dem Gang — alle zufälligen Aeußerlichkeiten des ersten Darstellers wird das Publicum vom zweiten verlangen. Trifft er sie nicht, so sagt es: „Erinnern Sie sich noch an den X? Das war doch ganz etwas anderes! Der hat schon ganz anders ausgesehen, und die Stimme!“ Gelingt es ihm aber, sie zu treffen, so heißt es: „Der copirt ja bloß den X!“ Das hat schon Laube gewußt, der einmal schrieb: „Es ist eine alte Erfahrung, daß der erste Darsteller einer Rolle, wenn er Talent hat, die Rolle für sein Publicum unumstößlich feststellt; er behält sogar oft Recht gegen den sonst überlegenen Schauspieler, wenn er nach ihm spielt.“

Nun kommt aber noch etwas dazu: Der neue Schauspieler wird in der alten Rolle meistens wirklich schlecht sein, weil er nicht unbefangen ist. Das läßt sich gar nicht vermeiden. Er hat die Rolle gelernt und nach seinem Wesen, nach seiner Natur gestaltet; nun steht er auf der Probe. Da giebt es nun an jedem guten Theater irgendeinen wohlmeinenden Kenner, der ihm helfen will, einen alten Inspicienten, der schon dreißig Jahre da ist, oder einen Souffleur, der alles weiß. Der läßt es dem Debutanten an Anweisungen und Lehren nicht fehlen. „Da hat der Herr von Anschütz immer eine Pause gemacht und ist mit großen Schritten einmal durch das Zimmer gegangen.“ Gut,

Digitized by Google

der Debutant kennt das Publicum, er macht also auch eine Pause und geht auch mit großen Schritten einmal durch das Zimmer, ohne recht zu wissen, warum; aber man nennt das die Tradition. Nach fünf Minuten heißt es wieder: „Da hat sich der Herr von Lewinsky immer an den Tisch gelehnt.“ Gut, der Debutant versteht das eigentlich nicht, es paßt gar nicht zur Situation, aber der Lewinsky muß den Geschmack der Wiener besser kennen und so lehnt sich der Debutant auch an den Tisch. Was wird nun die Folge sein? Der Debutant wird über die Gestalt, die er der Rolle aus sich gegeben hat, nach und nach alle Nuancen seiner Vorgänger ziehen. Je stärker sein Temperament ist, desto heftiger wird es sich wehren, diese unorganisch fremden Manieren anzunehmen; und schließlich wird man meinen, daß er copiren will und es nicht kann.

Aber nehmen wir an, daß es dem Debutanten gelingt, den Widerstand der Gewohnheit im Publicum zu brechen und alle Gefahren zu vermeiden. Das Publicum sage schließlich: „Wenn er sich auch mit dem X nicht vergleichen darf, er scheint doch immerhin Talent zu haben.“ Was ist nun damit bewiesen? Dem Publicum hat der Debutant gefallen, aber das wird es nicht hindern, ihn das nächste Mal mit demselben Mißtrauen zu empfangen. Und der Director? Und die Kritik? Der Director und die Kritik wissen nach einer alten Rolle über den Debutanten gar nichts. Er kann in der alten Rolle gefallen haben und doch ohne Talent sein, eine neue zu spielen. Er kann durchgefallen sein und doch das stärkste Talent haben. Er hat ja diese

Digitized by Google

Rolle oft gesehen, er spielt sie nicht aus sich, er spielt sie den anderm nach. Kann er copiren, so wird er gefallen. Aber in vierzehn Tagen soll er eine neue Rolle spielen, die er noch von keinem Muster gesehen hat, die er aus sich selbst holen muß, die er nicht mit fremden Nuancen und Manieren aufputzen kann. Dazu ist er doch eigentlich engagirt: nicht zum Copiren, sondern zum Schaffen ist er da. Wie wird er da sein? Das weiß niemand.

Ich halte es für falsch, neue Schauspieler in alten Rollen vorzustellen, weil man es ihnen nur schwer macht, das Publicum zu gewinnen, und ihnen niemals gerecht wird; ich wäre dafür, daß jeder neue Schauspieler in einer neuen Rolle debutiren sollte, die das Publicum noch nicht und die auch er noch von keinem anderen gesehen hat.

Der Sohn des Kalifen.

(Dramatisches Märchen in vier Aufzügen von Ludwig Fulda. Zum ersten Mal aufgeführt im Burgtheater am 21. November 1896.)

Es thut mir leid, aber ich muß Herrn Fulda abbitten: ich bin ungerecht gegen ihn gewesen. Man giebt das nicht gern zu; man zaudert, so lange es

Digitized by Google

noch geht, und will sich wehren. Doch wird es redlicher und freier sein, reuig zu bekennen, als daß man im Falschen verharren und sich gar vielleicht immer tiefer verrennen sollte. Wer will sich denn unfehlbar dünken? Mit einer gewissen Leidenschaft, ja Vehemenz habe ich immer von Herrn Fulda gesprochen, und ich will es nur sagen: ich habe ihn gehaßt. Nun, ich brauche mich nicht zu schämen: es ist ein gesunder und guter Haß gewesen, wie er dem Jüngling wohl ansteht. Aber ich sehe jetzt ein, es war wirklich nicht nöthig. Herr Fulda ist nicht der Mann, den man zu hassen hat. Ich bin recht thöricht gewesen, und wenn ich die ganze Wahrheit gestehen soll: Herr Fulda ist von uns beiden entschieden der Gescheitere gewesen.

In der That habe ich nämlich längere Zeit gemeint, die nun bald ein Decennium Deutschland beunruhigende, manchmal ungestüme, jetzt schon viel friedlichere Bewegung, die man die Berliner Bewegung genannt hat, könnte die Absicht haben, der Kunst zu dienen. Ihren Lärm deutete ich als Entrüstung gegen das unkünstlerische Treiben der Nation und wen ich einstimmen hörte, mußte ich also frohlockend als einen Enthusiasten der Schönheit begrüßen. Da konnte ich denn in ihrer Mitte nur mit Unwillen, ja Erbitterung einen Mann gewahren, dem eine gewiß nicht unkluge, höchst rentable, mir jedoch im Innersten verächtliche Indifferenz gegen die Kunst von Anfang an sozusagen schon auf die Stirne geschrieben war. Wie, rief ich bald, kommt dieser unverhohlene Fabrikant zu den Propheten? Und so lange ich noch an das Amt der Propheten glaubte,

Digitized by Google

wurde ich seinem heiteren und so glücklichen Geschäftssinn nicht gerecht. Jetzt, da ich jener Hoffnungen lächeln muß und dem Wahne, als hätte die Deutschen um das Jahr neunzig plötzlich nach der Kunst verlangt, nicht ohne einige Beschwerden entsagt habe, darf ich auch des Eifers lächeln, mit dem ich damals Herrn Fulda und seine Leute am liebsten vom Erdboden vertilgt hätte. Ich muß ihm recht komisch gewesen sein, er wird herzlich über uns gelacht haben und er hatte Recht. Er hat seine Deutschen gleich viel besser verstanden.

Nein, diesen Deutschen ist es auch um das Jahr neunzig nicht im Traume eingefallen, plötzlich nach der Kunst zu verlangen; sie werden es wohl nie oder wir werden es doch nicht mehr erleben. Nur ein paar rathlose Künstler, jugendlich schwärmerisch und im ersten Drange von der Welt mehr fordernd, ihr mehr zumuthend, als zu gewähren in ihrer Art ist, konnten das meinen. Das Ganze ist ein heiteres Mißverständniß gewesen. Wir bemerkten, daß die Deutschen mit Herrn Lubliner nicht mehr zufrieden waren. Nun dachten wir gleich, sie könnten am Ende gar einen Künstler wollen. Es war aber nicht wahr: sie wollten nur einen etwas neueren Herrn Lubliner. Sie waren noch immer dieselben Philister, nur nicht mehr von 1870, sondern von 1890, so sollte es denn jetzt auch ein Herr Lubliner von 1890 sein. Das wollten sie. Das Schöne, das wir mit zorniger Seele suchten, lockte sie gar nicht an, aber gern ließen sie uns mit unserer Sehnsucht nach der Schönheit das alte Hübsche erschlagen, das ihnen

Digitized by Google

ſchon ein bißchen langweilig wurde, und nun warteten ſie, wer ihnen das neue Hübſche bringen würde. Und ſiehe, der war ſchon da.

Es iſt ein heiteres Mißverſtändniß geweſen. Dieſe guten Leute waren ihrer alten Amüſeure müde und ſahen ſich nach anderen um, die doch etwas mehr nach der Mode wären. Da bildeten ſich einige Jünglinge ein, es ſei mit den Amüſeuren aus, eine Zeit der Künſtler ſei gekommen. Die guten Leute dachten aber gar nicht daran: ſie wollten nur die Amüſeure wechſeln. Jene Jünglinge ſind ſeitdem älter geworden, haben ſich im Weltweſen umgethan und ſehen nun ſelber ein, daß es ja gar nicht anders ſein konnte. Warum ſollten dieſe deutſchen Bürger plötzlich ein Verhältniß zur Kunſt haben wollen? Sie hatten es nie. Sie haben die größten Künſtler gehabt, aber nie iſt die Kunſt im deutſchen Bürgerthum lebendig geweſen. Warum ſollten nun auf einmal die wohlhabenden Berliner Griechen geworden ſein? Nein, ſie haben ſich nicht ſo ſchrecklich verändert, ſie ſind die Alten geblieben, ſie werden immer nur denjenigen ſchätzen, der ihnen behaglich Späße vormacht. Heute wiſſen wir das alle, aber der es in jenem Strudel von Hoffnungen zuerſt begriffen hat, iſt doch damals, das kann man ihm nicht nehmen, iſt doch Herr Fulda geweſen.

Gegen ſein Gewerbe läßt ſich eigentlich gar nichts ſagen. Einem menſchlichen Bedürfniß dienen — nun, das wird nicht immer ſehr ehrenvoll ſein, aber jedes Geſchäft findet ſeinen Mann. Iſt es nicht dieſer, ſo wäre es ein anderer; ſolange das Bedürfniß lebt, wird

Digitized by Google

es immer einen geben, der ihm dient. Man mag die Menschen tadeln, die solche Bedürfnisse haben; ihnen predige man und wer glaubt, daß es nützt, mag trachten, sie besser zu machen. Aber der Lieferant ist ganz unschuldig. Wenn sich die Menschen nicht mehr betrinken sollen, ja — dann müßte man ihnen eben das Trinken abgewöhnen; ein anderes Mittel giebt es nicht. Ein paar Schnapsbrenner zu erschlagen hat nicht viel Sinn, morgen sind schon wieder andere da.

Bin ich so jetzt durch Erfahrung belehrt und von meinem Zorn geheilt, so machen mich doch die Stücke des Herrn Fulda noch immer recht traurig. Ich bin nicht über ihn traurig; ich bin es über die Leute, die er amüsirt. Er treibt ja nur sein Gewerbe: er bedient die Leute nach ihrem Geschmacke. Aber dieser Geschmack ist es! Was wird in hundert Jahren der Historiker schreiben, der den „Talisman" und des „Sohn des Kalifen" liest? Als Documente unserer Uncultur werden sie gewiß auf die Nachwelt kommen. Sie leben, alle seine Stücke leben von demselben Trieb: was groß ist oder groß sein will, klein und lächerlich zu machen. Das scheint das größte Vergnügen zu sein, das man dem deutschen Bürgerthum bereiten kann. Am liebsten werden dazu Fürsten hergenommen und es ist charakteristisch, was an ihnen getadelt wird: daß sie, zu großen Thaten vom Geschick bestimmt, nicht den gemeinen Weg der Menge gehen, sondern Gefahren und Verlockungen einer edleren Art bestehen müssen, das scheint man ihnen nicht verzeihen zu können. Es ist nicht mein Amt, die Fürsten zu vertheidigen; auch habe ich nicht

Digitized by Google

zu prüfen, ob in der That der Geiſt der heutigen Deutſchen dem Königthum entwachſen iſt. Wer das meint, mag danach handeln. Aber was einmal groß geweſen und Manchen noch theuer iſt, von kleinen Witzen angeſtochen zu ſehen, iſt eine ſchlechte Sorte von Vergnügen und daß ein flinker Handelsmann aus Frankfurt heute den Fürſtenlehrer ſpielen darf, wird man, denk ich, einſt an unſerer Zeit nicht loben.

Schlechte Stücke werden immer am beſten geſpielt, das gehört zu den Geheimniſſen der Schauſpielerei. Einer leeren, dumm ſchmachtenden Figur leiht die Sandrock den ganzen Zauber ihrer tiefen Poeſie; in ihrem Munde werden dieſe liederlichen Sätze faſt zu Verſen. Rührend, die Bosheit des niedrigen Autors ins große Erbarmen erhebend, ſtellt Herr Lewinsky den armen alten König hin. Herr Sonnenthal hat ſtarke Töne, der kluge Herr Gimnig ſpielt eine geiſtreiche Charge, die von Molière iſt, und in einer winzigen Rolle läßt ſich Herr Moſer, dem man nichts zutrauen will, wieder als ein merkwürdig ſicherer Sprecher vernehmen. Die Schönheit des Herrn Kutſchera, das Temperament des Herrn Thimig, die ſtille Würde des Fräulein Bleibtreu ſecundiren angenehm.

Digitized by Google

Burgtheater.

(Die Romantiſchen. Versluſtſpiel in drei Aufzügen von Edmond Roſtand, deutſch von Ludwig Fulda. — Das letzte Ideal. Schauſpiel in einem Aufzug von L'Epine und Alphonſe Daudet. Zum erſten Mal aufgeführt am 7. Dezember 1896.)

Im Burgtheater haben die „Romantiſchen", aus dem Franzöſiſchen des Edmond Roſtand von Herrn Ludwig Fulda, ſehr gefallen. Darf man den fröhlichen Mienen der Leute trauen, ſo hat das zärtliche Spiel alle Ausſicht, ins Repertoire zu kommen, bis es ſogar der Caſſier mit Hochachtung nennen wird. Die Kenner waren entzückt, wie fein, wie klug hier ein poetiſcher Gedanke, der kaum für zwei Scenen zu reichen ſcheint, mit unvergleichlicher Kunſt auf drei Acte ausgeſponnen iſt. Das Publicum hat ſich über den Sinn des Stückes gefreut, das die jungen Leute an ihren romantiſchen Ideen zupft und luſtig beweiſen will, daß gegen die Romantik, dieſe Romantik der höheren Söhne und Töchter, doch das gemeine Leben immer ſchließlich Recht behalten muß. Einigen hat das nicht gepaßt, ſie haben es philiſtrös gefunden. Das iſt doch, haben ſie ausgerufen, das iſt ja doch am Ende nur eine Predigt zur Nüchternheit, die den Pedanten ſchmeicheln und gerade die edlere Jugend vor der Menge herabſetzen will! Ich glaube das nicht; mir ſcheint vielmehr.

Digitized by Google

wer dem lieblichen, wie auf Musik dahinschwebenden Scherz so etwas nachsagen kann, selber der größte Pedant zu sein. Es ist recht die Art des Pedanten zu meinen, die Poesie bestehe darin, daß man Forderungen an das Leben stellt, die es nicht halten kann, und eine Welt auf der Erde unserer Thätigkeiten sucht, die es doch nur im Himmel unserer Wünsche giebt. Nur der Philister klagt beständig das Leben an, daß es ach! so unpoetisch sei; der Künstler wird in jedem Ding, wie gering es sein mag, doch gleich die ewige Schönheit sehen und so kann er getrost den Anblick der täglichen Wahrheit vertragen. Ich wundere mich übrigens, daß diese Ankläger keine Erinnerung gewarnt hat. Sie hätten bei ihrer Belesenheit, Philister sind doch immer belesen, eigentlich wissen sollen, daß dasselbe Thema schon von einem großen deutschen Dichter behandelt worden ist, fast mit denselben Wendungen, nur ohne die technische Sicherheit des Franzosen. Dieser hat das gewiß nicht gewußt, ich vermuthe sogar, daß er den Namen des Deutschen niemals gehört hat, und ich erzähle es nur, weil ja bei den heutigen Deutschen Poesie nicht eingelassen wird, wenn sie nicht einen Paß von einer Autorität mithat; selber kann sie sich bei ihnen nicht bescheinigen, sie muß sich immer berufen. Nun, die liebe Poesie dieses herzigen Stückes kann sich auf eine gute Autorität berufen: das ist unser Otto Ludwig.

Im Jahre 1842 hat Otto Ludwig zu Leipzig ein Lustspiel in Versen „Hanns Frei", geschrieben, das in Nürnberg spielt. Da finden wir Herrn Theophilus Pirkheimer und Herrn Sebaldus Moskirch in großer

Digitized by Google

Pein. Dieſe wackeren Rathsherren ſind Nachbarn und Freunde. Sie wohnen Haus an Haus, ihre Gärten ſind nur durch eine Hecke geſchieden. Was liegt näher, als daß ſie ſich wünſchen, die zwei Anweſen zu vereinigen? Der Pirkheimer hat einen Sohn Albrecht, der Maler iſt, der Moskirch eine Enkelin, die Engeltraut.

„Da fiel's den beiden Alten ein,
Sie wollten ernſtlich Schwäher ſein
Der alten Lieb und Freundſchaft wegen,
Und weil die Häuſer nah gelegen . . . .
Die Jungen ſollten ſich bequemen
Und mit Gewalt einander nehmen.
Es wär' zu aller viere Frommen,
Die Lieb', die würde ſchon noch kommen.
Die Alten wurden immer grilliger,
Die Jungen wurden nimmer williger
Und wollen eh'r des Todes ſein,
Als ſie gehorchen und ſich frein."

Was thun? Die Alten wiſſen ſich nicht zu helfen: die Kinder wollen nicht. Da kommt Hanns Frei, der Vetter, aus der Fremde zurück, der im Schwabenland einſtweilen ein großer Kriegsmann geworden iſt, ein luſtiger und verſchmitzter Fant, der ſich gern mit den Männern herumſchlägt, den Frauen die Herzen fortträgt und den Teufel im Leibe hat. Ihm vertrauen ſich die Väter an, gleich weiß er eine Liſt:

„Es liegt einmal in der Natur,
Daß bei der jungen Creatur,
Die ſich voll Leben fühlt und Muth,
Der Zwang verkehrte Wirkung thut,
Und ſind ſie ohnehin ſchon ſtutzig,
Macht ſie Gewalt noch vollends trutzig

Digitized by Google

Die Jungen ſind wie gute Klingen;
Je mehr ſie wollt zuſammenzwingen,
Je mehr ſie auseinander ſpringen.
Doch unterſagt bei ſchwerer Pön
Zwei jungen Menſchen ſich zu ſehn,
Dann fällt es erſt den Leckern ein,
Es müßte ſich geſehen ſein.
Und was Ihr ſie wollt treiben lehren,
Das dürft Ihr ihnen nur verwehren.
Nun ſtellet Euch, Ihr Herren, mit Liſt,
Als wäret Ihr in großen Zwiſt
Gerathen, heftig uneins worden.
Den Kindern ſagt mit ſcharfen Worten,
Sie ſollen ſich für ew'ge Zeiten
Bei Euerem Zorn und Fluche meiden;
Je höhern Trumpf Ihr darauf ſetzt —
Je ſchärfer ihren Trotz Ihr wetzt —
Wenn Ihr ſie ſeht beiſammen ſtehn,
Ja aus der Ferne ſich beſehn,
So wollet köpfen ſie und henken,
Wenn ſie nur aneinander denken.
Darauf laßt die Gartenthür vermauern.
Nicht lang — und beide werden lauern,
Wenn es doch möcht, und wie, geſchehen,
Daß ſie einander könnten ſehen;
Und finden ſo ganz allgemach,
Es ſei doch wirklich eine Schmach,
Daß man ſolch ſchönes Bild verkannt,
Und ſich mit Haß davon gewandt,
Das Glück ſei zu bezahlen nicht,
Zu ſchau'n ſolch liebes Angeſicht,
Und eh' ſie's merken mit Erſchrecken,
Bis an den Hals in Liebe ſtecken."

In ſolchen Worten ſpricht der Schwerenöther das luſtige Motiv aus, das denn nun durch fünf Acte von

Digitized by Google

der heiterſten Laune unter den feinſten Einfällen, nur doch ein bißchen umſtändlich und immer in demſelben Kreiſe, aufs Zierlichſte abgewandelt wird. Mit ihnen vergleiche man, was der Franzoſe die Väter reden läßt. Pirkheimer nennt er Bergamin, Moskirch nennt er Pasquinot, aus dem Kriegsmann Hanns Frei iſt der Fechtmeiſter Straforel geworden. Hören wir an, wie die Alten auf der Mauer — die Hecke iſt zu einer Mauer aufgewachſen — gemüthlich plauſchen:

Bergamin.
Zwei Witwer und zwei Väter auch,
Ich eines Sohns, den Percinet zu heißen
Seiner romant'ſchen Mutter wohl gefiel . . .

Pasquinot.
Komiſch.

Bergamin.
Du einer Tochter: Welches Ziel
Verfolgten wir?

Pasquinot.
Die Mauern einzureißen.

Bergamin.
Uns zu vereinen . . . .

Pasquinot.
Und die beiden Güter!

Bergamin.
Als Freunde . . .

Pasquinot.
Und als praktiſche Gemüther.

Bergamin.
Der beſte Weg?

Pasquinot.
Die Heirath unſerer Erben.

Digitized by Google

Bergamin.

Ganz recht, doch würden wir, wenn sie geahnt,
Was wir uns wünschten, je den Sieg erwerben?
Muß eine Heirath, die vorher geplant,
Nicht solch poetisch junges Volk verdrießen?
Fern weilten sie seit Jahren und versteckt
Blieb ihnen unser heimliches Project;
Doch als sie Schul' und Kloster jüngst verließen
Und als ich sah, daß mein Verbot sie triebe,
Nur öfter sich zu sehen und sich zu weiden
An tief geheimer, schuldbelad'ner Liebe,
Erfand ich diesen nnerhörten Haß.
Dir schien, auf diesen Plan sei kein Verlaß?
Und jetzt fehlt nur das Jawort von uns beiden!

Ist die Aehnlichkeit nicht verblüffend? Das nämliche Motiv, fast in den nämlichen Worten, die Väter die nämlichen Pedanten, die Kinder von der nämlichen Thorheit süßer Jugend, zwischen ihnen der nämliche ironische Vermittler. Es ist nun sehr lehrreich zu betrachten, wie sich in demselben Spiel der französische Poet doch ganz anders als der deutsche Dichter verhält. Dieser schlägt die innigsten Töne der zartesten Leidenschaft an. Sich so tief ins Gemüth sehen zu lassen, ist der Franzose viel zu elegant; dafür versteht er sich im Theatralischen besser. Der alte Tieck hat an Otto Ludwig über das Stück geschrieben: „Ihr Lustspiel ist ein Schwank in der Art von Hans Sachs. Sprache, Einfälle, Situationen sehr zu loben. Aber in fünf langen Acten! Höchstens ist der Stoff zu zweien ausreichend. Auch ist gar viele, fast steife Symmetrie in der Anordnung der Scenen." Höchstens

Digitized by Google

ist der Stoff zu zweien ausreichend — das hat der Franzose eingesehen. Was Ludwig in fünf Acten verhandelt, weiß er schon im ersten zu erledigen. In den zweiten läßt er ein neues Motiv ein, nämlich, daß die beiden Alten, die besten Freunde, solange sie es noch nicht sein dürften, es plötzlich nicht mehr sein wollen, seit sie es sollen, daß also ihr eigener Witz an den Kindern jetzt umgekehrt im Ernst an ihnen selber geschieht — „wie sonderbar, aus Rache verwirrt uns die Romantik nun den Kopf". In ihrer Wuth verrathen sie sich, die Jungen erfahren, wie man mit ihnen gespielt hat, erzürnen sich und wollen nicht um ihre Romantik betrogen sein. Der Jüngling läuft wild ins Leben nach Abenteuern aus und kommt im dritten Act kläglich zurück, „abgezehrt und mürbe", aber curirt. Da ist es nun ein köstlicher Einfall, wie dieselbe Cur an der Jungfrau geschieht: indem sie, was er im rohen Leben erfahren muß, durch einen phantastischen Scherz inne wird. Straforel macht sich den Spaß, sie als Marquis verkleidet mit wilder Liebe zu bestürmen, und giebt ihr die Romantik in so großen Dosen ein, daß dem armen Kind ganz angst und bange wird. Das ist sehr amüsant und ist doch dabei eine höchst ernste Bemerkung zur Natur der Frau —

„Ist Ihnen jetzt der gute Zweck verständlich?
Sie brauchten Ihren Wohnsitz nicht zu tauschen
Und überblickten doch aus sich'rer Weite
All' die Romane von der Schattenseite,
An denen sich die Frauen gern berauschen.

Digitized by Google

Was dieſer junge Mann leibhaftig ſah,
Sie ſahn's in der **Laterna magica**;
Denn Abenteuer ſuchen in Perſon,
Für junge Mädchen iſt das zu gefährlich."

Das heitere Gedicht, das am Ende in den lieblichſten Schalmeien ausklingt (man glaubt, vom letzten Act des „Kaufmann von Venedig" ein leiſes Echo in der Ferne zu hören), wird im Burgtheater ſehr angenehm geſpielt. Mitterwurzer giebt den Straforel; wenn er die Ironie eines überlegen mit dem dummen Leben Tändelnden, die Narretei des Weiſen, darſtellen ſoll, das weiß man: da iſt er in ſeinem Elemente. Köſtlich hat Herr Lewinsky den alten Pasquinot gegeben; der edle Künſtler, dem in den letzten Jahren die Macht über uns zu entſinken ſchien, hat in einem neuen Fach jetzt eine neue Jugend gefunden: im groteſk und phantaſtiſch Komiſchen übt er eine Gewalt aus, die beinahe unheimlich iſt, alle Gnomen des deutſchen Märchens läßt er da in unſerem kindiſch ängſtlichen Gemüth lebendig werden. Sylvette war Frau Reinhold; ich ſchwärme für dieſe oft manierirte Dame ſonſt keineswegs, aber die romantiſche Geſtalt hat ſie mit einer unbeſchreiblichen Anmuth berückend geſpielt: ich habe die Reichemberg in dieſer Rolle geſehen — nun, ich kann meiner ſchönen Feindin ſchwören, daß ſie viel beſſer iſt als die franzöſiſche Hohenfels. Herr Treßler ſteht als ein würdiger, nur bisweilen noch in den Geberden zu eifriger Partner bei ihr. Den Bergamin würde unſer großer Baumeiſter ſpielen, aber er hat ſich leider den Text nicht gemerkt. Die

Digitized by Google

Wiener sind ja in solchen Sachen sehr gutmüthig: sie lachen, wie verzweifelt er sich um den Souffleur bemüht, wieder ein Wort zu fangen. Aber ich bin der Meinung, daß das eigentlich doch nicht das rechte dramatische Vergnügen ist.

Vorher wird leider ein Act von Daudet gespielt. Aber Daudet gehört trotzdem in die Literatur. Die Sandrock hat das wirklich nicht verdient; und — man soll sehen, wie gerecht ich bin: das hat auch Herr Sonnenthal nicht verdient. Die Uebersetzung hat ihm Fräulein Hermine von Sonnenthal angethan. So ergreifend, so zu Thränen rührend hat er den Lear, den armen Vater undankbarer Kinder, noch nie gespielt.

1897.

Hjalmar.

(Zur ersten Aufführung der „Wildente" von Ibsen im Burgtheater am 16. Januar 1897.)

Im Burgtheater ist jetzt die „Wildente", die wunderliche Tragikomödie, die man so lange nicht verstehen wollte, zur größten Wirkung gekommen; wie in der Kirche sind die Leute dagesessen, auf jedes Wort haben

Digitized by Google

sie andächtig gehorcht. Ich kann mich nicht entsinnen, daß jemals in diesem Hause ein Stück der heutigen Literatur mit solcher Macht, so vehement eingedrungen wäre. Man hatte das Gefühl, da hört das Theater auf, es ist kein Spiel mehr, sondern jetzt wird vor uns über das Wesen unserer ganzen Zeit verhandelt, ja es wird Gericht gehalten, unser Schicksal ist angeklagt, das Schicksal von uns allen. Denn das ist das Unheimliche an diesem Stück: jeder Zuschauer muß glauben, es sei von ihm die Rede; jeder muß sich getroffen fühlen. Bei der Première im Deutschen Volkstheater ging nach dem dritten Act ein Wiener Dichter auf einen anderen zu, klopfte dem Nachdenklichen auf die Schulter und fragte: „Na, was sagst denn jetzt, Hjalmar?" Aber dieser zögerte nicht zu entgegnen, mit einer Geberde über das ganze Publicum: „Zeig mir lieber einen, der kein Hjalmar ist!" Das ist es, was das einfache Stück so schauerlich wirken läßt: es ist die große Komödie von uns allen. Wir alle sind Hjalmars. Der eine will es verheimlichen, der andere schämt sich gar nicht, mancher weiß es selbst nicht. Aber wir sind alle Hjalmars.

Man hat Hjalmar mit Tartarin verglichen und gemeint, er sei ein Exemplar des ewigen Gascogners, des Phantasten, der sich von Launen und Wünschen bethören läßt, des Romantikers, der in einer imaginierten Welt lebt, ohne die wirkliche je zu erblicken; Ibsen selbst habe ihn schon früher einmal gezeigt, im Peer Gynt. Ich glaube nicht, daß das stimmt. Hjalmar ist kein Schwärmer, der das Leben verkennt. Nein,

Digitized by Google

man kann sich nicht besser mit dem Leben abfinden. Immer mit der kleinsten Mühe den größten Vortheil zu erwerben, in dieser Kunst ist er ein Meister. Niemals sehen wir ihm romantische Thorheiten drohen, mit hellen Instincten blickt er das wahre Gesicht der Dinge an. Er zaudert niemals, gleich sicher im Reden und im Thun, wenn auch freilich sein Reden niemals sich auf sein Thun, sein Thun sich nicht auf sein Reden bezieht. In seiner Natur ist nichts, das hemmen würde. Seine Existenz wird durch ein einziges Motiv ungestört bestimmt: durch die Sorge um sich selbst. An andere zu denken, ist sein Wesen unfähig: er ist eine durch und durch unmoralische Natur. Moral nennen wir ja in einem Menschen die Summe der Kräfte, die die anderen in sein Gemüth gelegt haben, als ihren Anwalt, der ihn mäßigen und beschwichtigen soll, als ein Gewicht, damit er nicht aus der Menschheit wegfliegen kann. Das hat Hjalmar gar nicht; die Stimmen der anderen hat er nie bei sich vernommen. Er ist für sich der „Einzige". Darin beirrt ihn nichts, nichts stört ihn: darum kann er auch so leicht, so graziös sein, darum hat er diese ruhige und feste Haltung, die oft beinahe wie Würde aussieht, darum kommt er dem „Idealisten" als ein Genie vor, weil er niemals mit sich im Streit gewesen ist und gar nicht erst Warnungen oder Bedenken in sich zu überwinden hat. „So macht Gewissen Feige aus uns Allen", sagt Hamlet, der an seinem ungeheuren Gewissen zugrunde geht, das seine Kraft zu keiner That kommen läßt. Hjalmar hat kein Gewissen, aber er macht die Worte und Geberden des

Digitized by Google

Gewiſſens nach, ja er hegt ſie mit der zärtlichſten Neigung. Das iſt ſeine Nuance. Hätten ſeine Inſtincte Hemmungen durch ein Gewiſſen erlitten, das ſie erſt gewaltſam, ſich anſtauend, durchbrechen müßten, ſo wäre vielleicht aus ihm ein Verbrecher von gewaltiger Pracht geworden, ein Macbeth. Hätte dieſer unmoraliſche Menſch das Bewußtſein, ohne Moral zu ſein, ſo würden ſich ſeine Triebe, ungehemmt und darum gerade nur in ihrer natürlichen Größe, wie er es eben für ſeine Verhältniſſe braucht, mit jener angenehmen Unſchuld entfalten, die wir oft an Weltleuten und Geſchäftsmännern bewundern dürfen. Aber er iſt ſich nicht bewußt, ohne Moral zu ſein, er glaubt an die Moral und alſo wird er, während es der Inſtinct iſt, der ſeine Handlungen beſtimmt, ſie ſtets mit den gläubigſten Worten der Moral begleiten, aber ſeine Hand weiß nichts vom Munde. Er iſt keine tragiſche Geſtalt, tragiſch kann immer nur ein moraliſcher Menſch werden. In ihm ſehen wir einen Menſchen, der ganz ſicher iſt, was er zu thun hat, es auch unbedenklich thut, aber bei dieſer für ihn guten Handlung einen Katzenjammer hat, auf dieſen Katzenjammer noch ſtolz und doch beruhigt iſt, daß er ihm nichts anhaben, ihn nicht ſtören kann. Das iſt die grandioſe Komik der beiden letzten Acte. Nach ſeinem Inſtinct, der ihn nur einfach verſorgen will, müßte er dem Freunde eigentlich ſagen: „Ja, ich habe die abgelegte Geliebte deines Vaters geheirathet, ich erziehe ſein Kind, ich bekomme Geld dafür. Aber das geht keinen Menſchen auf der ganzen Welt etwas an, wenn es mich nicht genirt. Und mich genirt es

Digitized by Google

nicht, im Gegentheil, ich befinde mich dabei ganz ausgezeichnet.“ Daß er sich aber auf eine Moral einläßt, die er niemals empfunden hat, und einem Streite zwischen ihr, die doch keine lebendige Kraft hat, und seinem Nutzen, der doch der Herr in seinem Leben ist, mit einer heuchlerischen Angst zusieht, während ihm doch nichts geschehen kann, das ist seine ungeheure Komik.

Das ist aber die Komik von uns allen. In einem Punkte sind wir alle Hjalmars: eine Moral hat in uns das Wort, die über keine Kraft mehr zu verfügen hat. Das soll nicht heißen, daß wir unmoralisch und ohne Gewissen sind. Aber es ist ein anderes Gewissen in uns, das noch nicht reden kann, das alte haben wir abgethan. In unseren Empfindungen, wir wundern uns selbst, fühlen wir jetzt eine neue Moral aufwachsen, eine noch unausgesprochene Moral, aber die wieder fähig sein wird, unsere Instincte zu beherrschen. Doch wird man ihr dann, wenn es an der Zeit ist, daß sie sprechen soll, erst die Zunge lösen müssen; bis dahin redet aus uns noch immer die alte Moral fort, die wir doch gar nicht mehr im Gefühle haben. Wir sind nicht unmoralisch, was man auch meinen mag, wir haben doch unsere Moral. Mögen wir noch so ironisch thun, jetzt spüren wir doch, daß auch uns nach Ehre, nach Tugend verlangt. Aber es soll eine andere Ehre, eine andere Tugend sein, eine, die wir nicht geerbt haben, eine, die wir aus uns selber haben, eine mit dem ganzen Glanz der Heiligkeit von unseren Wünschen. Wir fühlen sie schon, das ist gewiß, nur können wir sie noch nicht buchstabiren, also reden wir

Digitized by Google

mit den alten Namen fort. Das ist es, was uns alle, wir mögen es gar nicht merken, jetzt Hjalmars werden läßt.

Solche Gedanken bindet das Stück los. Sie entrücken es der Nähe alles Ueblichen, das wir sonst auf unseren Bühnen sehen. Hier dürfen wir an das Wort Goethes denken: „Ein großer dramatischer Dichter, wenn er zugleich productiv ist und ihm eine mächtige, edle Gesinnung beiwohnt, die alle seine Werke durchdringt, kann erreichen, daß die Seele seiner Stücke zur Seele des Volkes wird. Ich dächte, das wäre etwas, das wohl der Mühe werth wäre. Von Corneille ging eine Wirkung, die fähig war Heldenseelen zu bilden. Das war etwas für Napoleon, der ein Heldenvolk nöthig hatte; weshalb er denn von Corneille sagte, daß, wenn er noch lebte, er ihn zum Fürsten machen würde. Ein dramatischer Dichter, der seine Bestimmung kennt, soll daher unablässig an seiner höhern Entwicklung arbeiten, damit die Wirkung, die von ihm auf das Volk ausgeht, eine wohlthätige und edle sei.“ Wohlthätig und edel muß es ja wirken, wenn ein so verwegener Arzt den Finger in die Wunde der Zeit legt. Lasset uns nur aufschreien vor Schmerz; dann werden wir ihn doch segnen! Werft doch die Worte der alten Moral weg, ruft er uns zu, die keine Macht mehr hat; lernt aus euren Empfindungen doch die neuen Gesetze buchstabieren! Wir wollen sein Gebot mit dem Herzen betrachten; vielleicht, daß es fähig ist, „Heldenseelen zu bilden“.

Ich glaube nicht, daß irgend eine deutsche Bühne

Digitized by Google

etwas hat, das sich neben diese Vorstellung des Burgtheaters stellen darf; mir ist nichts Aehnliches bekannt, sie darf wohl für das Höchste unserer Schauspielkunst gelten. Man weiß, daß Mitterwurzer als Hjalmar unübertrefflich ist. Neben ihm steht die Gina der Sandrock. In dieser genialen Frau scheinen alle Gewalten unserer dramatischen Kunst versammelt. Hat uns ihre Medea neulich ins Unaussprechliche der Tragödie entrissen, so läßt sie uns hier im Gemeinen aller Tage versinken. Mit der Rolle der Hedwig ist der Director kühn gewesen: er hat sie einem kleinen Mädchen, fast einem Kinde anvertraut, für das niemand gesprochen hat als sein Talent, dem linkischen Fräulein Medelsky. Nun, man ist es ja schon gewohnt, daß er die „gute Tradition" zu brechen oder doch zu biegen liebt. Aber kein Experiment ist ihm jemals besser gelungen: zu diesem lieblichsten Geschöpfe hat er selbst seine Gegner bekehrt.

Mitterwurzer.

(Gestorben am 13. Februar 1897.)

Will man einen großen Mann verstehen lernen, so darf man nicht seine Freunde fragen; die Bewunderung lallt, aus den irren Lauten der Liebe werden

Digitized by Google

wir nichts vernehmen. Hören wir die Feinde, ihr Haß wird uns eher die Wahrheit sagen, freilich in seiner wilden Sprache. Was die Feinde an einem hassen, das ist immer sein Bestes.

Die Feinde schildern Mitterwurzer als einen problematischen, mehr interessanten als edlen Künstler von großer, aber unreiner Begabung, die sich ihre besten Absichten immer durch wunderliche Launen verdorben hätte; es sei sein Fluch gewesen, niemals reif zu werden. Wie oft haben wir das in allen Variationen lesen müssen! Man zweifelte an seiner Größe nicht mehr, man konnte nicht mehr leugnen, daß dieser Gewaltige neben Salvini, neben der Bernhardt, neben Kainz stand. Aber es hieß noch immer, daß er unfähig sei, jemals eine reine Gestalt zu schaffen. Er könne sich nicht vergessen, durch alle Figuren lasse er plötzlich seine Person ironisch blicken, statt eine Rolle zu spielen, spiele er nur mit ihr. Wie oft haben wir das hören müssen! „Es ist ja gewiß ein außerordentliches Talent", pflegten seine Collegen gütig zu sagen; „schade, daß er nicht der unsere werden will!" In der That ist er bis an sein Ende niemals der ihre geworden; an der gewissen „Würde" des Burgtheaters hat es ihm immer noch gefehlt, jenen „heiligen Ernst" hat er sich nicht aneignen wollen. Diese „Würde" scheint darin zu bestehen, daß es keinem Schauspieler genügt, bloß ein Schauspieler zu sein, jeder will noch mehr. Der ist ein Sprecher und hat das Gefühl, der verantwortliche Hüter der deutschen Sprache zu sein, jener geht als das Modell unserer Eleganz und der

Digitized by Google

guten Manieren herum, ein anderer will den Idealismus hochhalten. Das Theaterſpielen kommt bei ihnen immer erſt zuletzt, es iſt ihnen nur ein Mittel: um das Volk zu bilden oder die Ideale zu hegen u. ſ. w. Nun, davon hat Mitterwurzer nichts wiſſen wollen: ihm iſt das Theaterſpielen ein Zweck geweſen, der einzige Zweck ſeines ganzen Lebens. Er hat Theater geſpielt, um Theater zu ſpielen, wie der Vogel ſingt, weil er ſingen muß und weil es ihn freut. So hat er Theater geſpielt, weil es ihn gefreut hat, und niemals hat er uns dabei vergeſſen laſſen, daß es ein Spiel iſt, daß es ſeine Paſſion iſt und daß es eben Theater iſt.

Das iſt das Beſondere an ſeiner ganzen Art geweſen. Das iſt es, was ihm die Pedanten nicht vergeben konnten, und das iſt es nach meinem Gefühl, was ihn zum größten Schauſpieler unſerer Zeit gemacht hat. In der wildeſten Leidenſchaft hat er uns durch einen klugen Blick, durch eine raſche Wendung ſeiner ſo energiſchen und jedem Wink des Gedankens nachgiebigen Miene immer noch erinnert, daß es ja doch nur ein Spiel iſt, was wir ſchauen. Dies ſcheint mir aber die tiefſte Abſicht der tragiſchen Kunſt zu ſein, daß ſie uns mit dem Ernſt des Lebens ſpielen laſſen will. Indem ſie uns Bilder zeigt, die wir als unſer Schickſal erkennen, aber dabei eben das, was uns ſonſt ächzen und ſtöhnen macht, als ſchönen Schein behandelt, dadurch löſt ſie den ſchweren Wahn des Daſeins von uns ab, nun athmen wir auf. Es iſt ihr letzter Sinn, daß wir uns an den Schrecken des

Digitized by Google

Lebens erfreuen lernen: ſo kann ſie uns getroſt zurück in unſer tägliches Leid entlaſſen, wir nehmen ein ſtilles Lächeln des Unglaubens mit, es kann uns ja jetzt nichts mehr anthun. Der tragiſchen Kunſt gelingt es, uns mit dem Jammer des Daſeins Vergnügen zu machen. Nehmt alle Schrecken auf eurer Wanderung hin und lernt mit ihnen ſpielen — das iſt ihr letztes Wort. Sie will „heiter“ ſein und uns vom „Ernſt“ des Lebens befreien, indem ſie uns dasſelbe, was wir ſonſt als Leid und Laſt erleben, nun als Schein und Spiel erleben läßt. Das meinen wir, wenn wir die „Heiterkeit“ der Griechen loben, dieſer doch tragiſcheſten Menſchen. Das iſt Shakeſpeare, das iſt Mozart. Das haben die Romantiker mit ihrer Ironie wollen. Die Kunſt ſoll uns fühlen machen, was das Leben iſt und daß es aber doch nur ein Spiel iſt; dann ſind wir durch ſie frei geworden. „Vernichtung der Realität, des Stofflichen,“ hat Semper einmal geſagt, „iſt nöthig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol, als ſelbſtſtändige Schöpfung des Menſchen hervortreten ſoll ... Dahin leitete das unverdorbene Gefühl bei allen früheren Kunſtverſuchen die Naturmenſchen, dahin kehrten die großen wahren Meiſter der Kunſt in allen Fächern derſelben zurück.“

So ein großer wahrer Meiſter ſeiner Kunſt, den Edelſten der guten Zeiten gleich, iſt unſer Mitterwurzer geweſen. Draſtiſcher, furchtbarer hat uns niemand auf der Bühne das Elend unſerer armen Exiſtenz fühlen laſſen — von ſeinem Coupeau bis zu ſeinem Philipp, welch ein Weg aus der dumpfen Schmach kleiner Leute

Digitized by Google

bis zur glänzenden Noth der Mächtigen! Aber wenn wir ganz traurig und am Verzweifeln waren, hat uns ein Blick seiner immer philosophisch lachenden Augen, ein tröstlicher Wink seiner Hände gerettet — vergesset nicht, daß das doch alles bloß Schein ist; unsere Schmerzen sind ja nur ein schönes Spiel! Dieses Retten aus dem Leben durch eine stille Ironie ist sein herrliches Geheimniß gewesen; darum ist ihm das Volk zugelaufen, um die Weisheit unseres Daseins von seinen spöttischen Lippen zu nehmen. Durch ihn haben wir empfunden, daß unser Schicksal, wie gemein es sei zuletzt doch bloß ein Spiel von wunderbarer Schönheit ist, auf das Lieblichste zu schauen, zum Vergnügen des Weisen bestimmt, der gelernt hat, sich zu bescheiden, so daß er Gott ähnlich geworden ist.

Unser Mitterwurzer ist — sagen wir es mit einem Wort, das ihn gefreut hätte — er ist nichts als ein großer „Spieler" gewesen. Mit den Worten des Svengali ist er gestorben, von den Worten des Theaters hat er gelebt. Dem Theater hat er immer gehört; sonst hat er nichts sein wollen. Das haben die gescheiten Leute nicht begreifen können. Ihnen ist er nicht „ernst" genug gewesen, wie ihnen Goethe zu „kalt" und Mozart zu „kokett" ist; daß die Kunst das Lachen der Ewigkeit über das Tägliche ist, haben die Armen nie empfunden. Sie haben ihn verächtlich einen Modernen genannt, den Schauspieler der Sensation. Sollen wir aber schon ein Beiwort für ihn suchen, so wollen wir ihn den classischen Schauspieler unserer Zeit nennen. Classisch nennen wir ja, was uns die großen

Digitized by Google

Griechen hinterlassen haben. Classisch heißt uns jene lächelnde Form der Kunst, die das Leben zu bändigen weiß. Das hat er können. Wenn er auf die Bühne kam, dann wußten wir, daß unser Schicksal, wie tückisch es sich oft geberden mag, doch bloß ein heiteres Spiel mit uns ist. Dies, was wir bei Shakespeare, Goethe und Mozart fühlen, diesen heiligen Scherz des Lebens hat er uns fühlen lassen; so sind wir durch ihn gut geworden. Lasset uns das nicht vergessen und lasset uns ihm treu bleiben!

Die versunkene Glocke.

(Ein deutsches Märchendrama von Gerhart Hauptmann. Zum ersten Mal aufgeführt im Burgtheater am 9. März 1897.)

Schon einmal hat Gerhart Hauptmann den sogenannten „großen Erfolg" gehabt, mit den „Webern". Doch konnte man damals zweifeln, ob ihre Wirkung seiner Kunst anzurechnen oder ob es nicht vielmehr der Stoff war, der auch in jeder anderen Hand etwas geworden wäre. Man mochte an das Wort denken, das Hebbel gesprochen hat: „Wenn einer die Feuerglocke zieht, so brechen wir, alle aus dem Concert auf und eilen auf den Markt, um zu erfahren, wo es brennt,

Digitized by Google

aber der Mann muß sich darum nicht einbilden, er habe über Mozart oder Beethoven triumphiert." Erst mit der „versunkenen Glocke" ist er jetzt zu einer reinen Macht über viele Deutsche gekommen, die er nur sich selbst verdankt. Von ihr können wir die tiefsten Stimmen seiner Seele vernehmen. Ihn spricht sie weithin aus, nur ihn selbst. Dies läßt sie wirken, dem mag man schwer widerstehen. Denkt sich auch jeder etwas anderes dabei und wird auch mancher mit dem besten Willen nicht wissen, wie er es sich deute, alle fühlen doch: hier giebt jemand das Beste her, das er zu geben hat; wie in einem Gebete thut er sich auf, seine innere Welt baut er aus. Mag man sich später auch kritisch besinnen, es wird doch die Wirkung nicht mehr nehmen können. Mit dem Verstande ist manches zu tadeln, der Artist wird unzufrieden sein; das Werk hat eine gewisse Unfreiheit, etwas Scheues und Blödes im ganzen Betragen, es geht wie an einer groben Kette daher, seine Rede ist schwer und mühsam, die Worte bleiben an den Lippen kleben, sie flattern nicht weg, Dunkles und Trauriges kommt vorüber, in manchem scheint ein trüber Sinn zu walten. Aber dies kann die reine Lust an der großen Stimme nicht verderben, die mit Macht im Ganzen tönt.

An dem Werk ist sehr viel gedeutelt worden, man hat um jeden Preis Beziehungen suchen, jeder hat seine Vermuthungen finden wollen; es sollte alles Mögliche sein, viel mehr als ein bloßes Stück. Damit thut man einem Dramatiker keinen Gefallen. Was auf die Bühne geht, will ein Stück sein: ist es das, so kann es auf

Digitized by Google

alles andere verzichten; ist es das nicht, so wird ihm alles andere nicht helfen. Aber die Berliner Meinung war, so stand in den Zeitungen zu lesen: der Dichter habe uns hier sein Schicksal mit dem Florian Geyer allegorisch erzählen wollen, die Täuschung theurer Wünsche, seinen Schmerz und das Erwachen neuen Vertrauens. Nun, das hat schon Herr Fritz Stahl, als er über die Berliner Première schrieb, in seiner ruhigen, nachdenklichen und so künstlerischen Art abgewiesen. „Vor allem", hat er mit Recht gesagt, „haben sich all diese Klugen um den schönsten Genuß betrogen, das Märchen als Märchen zu hören. Mögen die tiefsten Dinge vom Dichter in sein Werk hineingeheimnißt sein: bei der Arbeit hat er als echter Künstler nur die Handlung und die Stimmungen vor Augen gehabt, in die als Form er seinen Inhalt gießen wollte. Mögen seine Wesen bedeuten, was sie wollen: sie sind über diese Bedeutung hinaus zu Geschöpfen von eigener Lebenskraft gewachsen. Die Allegorie ist ein Drama geworden, die innere Meinung voll in der äußeren aufgegangen. Wie die Werke der großen Meister giebt das Spiel auch dem schon reichlich, der an das Eigentliche gar nicht herankommen kann". In der That, jene Zumuthung ist auch zu komisch. Ein Dichter soll seinen Durchfall besingen! Es mag geschehen, daß er sich einen satirischen Act erlaubt, der ihn, romantisch spottend, an den Feinden räche. Aber ein Drama! Ich glaube überhaupt nicht, daß der Dramatiker Ereignisse aus seinem Leben nimmt, sondern es scheint mir eher der Sinn des dramatischen Dichtens zu sein,

Digitized by Google

daß er, um die Stimmungen seines Lebens zu gestalten, zu ihnen andere, unerlebte Ereignisse sucht: diese Ereignisse sollen fähiger als die eigenen sein, jene Stimmungen allen mitzutheilen; ihre Wahl ist das dramatische Geheimniß. Nein, Hauptmann hat uns nicht sein dramatisches Mißgeschick erzählen wollen, sondern er möchte in uns die Melodie seines Lebens erklingen lassen. Diese ist die Sehnsucht, die ewige Sehnsucht eines in Finsterniß Bedrückten nach der reinen, weiten, freien Welt seiner Träume. Was in einer schlechten Zeit die guten Menschen leiden müssen, indem sie sich an den dunklen Kerker gewöhnen, bis sie unfähig werden, ins Licht zu schauen, das drückt er aus und wir spüren: dies muß sein Gefühl des Lebens sein. Wer es mit ihm fühlt und dieselbe Sehnsucht hat, dem redet das klagende Märchen mit der süßesten Gewalt zu. Wer neue Glocken hören möchte und an ihre Verheißungen glaubt, aber doch ängstlich ist, weil er bei sich den lieben Nachklang der alten und versunkenen nicht vergessen kann, der wird es innig hegen. Es ist ein Stück für letzte Menschen die sich als ein Ende fühlen, in sich wissend, daß es mit ihnen aus ist und jetzt eine neue Zeit kommen wird, der sie nicht mehr angehören dürfen. Freie und sichere Männer der Zukunft, die schon die neuen Glocken haben, werden sich freilich wundern und es mit ihrem harten Sinn der Glücklichen nicht verstehen können. Es ist ein Stück für traurige und halbe Leute im Schatten: ihnen winkt die Zukunft zu, aber die Vergangenheit will sie nicht lassen. Hellen Menschen, die schon in der Sonne gehen, wird es nichts bedeuten.

Digitized by Google

Ein Kenner hat über das Werk gesagt: man habe zuweilen das Gefühl, als ob sich der Autor auf die Zehen stelle, um größer zu werden und weiter zu greifen, gewaltsam sich streckend und quälend. Das heißt: was er kann, scheint ihm nicht zu genügen, er will immer noch höher hinaus und so wird er nie zum Höchsten kommen, das es doch immer war, ruhig auf seinen Füßen zu stehen und sich bequem zu nehmen, was man eben in seinem Kreise bei der Hand hat. Man mag manchmal an unseren Raimund denken, der auch niemals mit sich zufrieden war, seiner Natur sich schämte und nicht abließ, nach einem höheren Stil zu streben. Aber ich frage mich, ob es nicht gerade das ist, was den großen Erfolg bei den Deutschen verschuldet hat. Das stolze Werk einer heiteren Kraft, die mit leichten Händen ihren Besitz verschenkt, hätte jene bekümmert stöhnenden, nichts vermögenden, sich traurig abquälenden Deutschen eher erschrecken müssen. Gerade dieses flehentliche Ringen, das selber nicht an sich glaubt, geht ihnen zu Herzen, weil sie fühlen dürfen: der ist wie wir. Gerade darum wird man es vielleicht aufbewahren und vom Vater auf den Sohn mag es mit Erbarmen getragen werden als das arme Zeichen einer Zeit, die mit Leidenschaft auf den Zehen gestanden ist und doch, wie sie sich dehnte und streckte, immer ins Leere nur gegriffen hat. Steht der Mensch dann wieder auf der ganzen Sohle da, dann wird der Besitzende, ruhig Genießende mit einem milden Lächeln gern jener gewaltsam Strebenden, ewig Enttäuschten gedenken und auch ihn mag dies Gedicht der Sehnsucht dann noch leise rühren.

Digitized by Google

Sehen wir nun von diesen Beziehungen des Werkes zu unserer Gegenwart ab und betrachten wir es bloß artistisch. Der Artist wird es nicht loben können. Es geht in vielen Manieren hin und her, copirt jetzt Goethe, dann Wagner und hat keine Ordnung. Es ist unklar; mag ein Schauspiel seinen Sinn verhüllen, aber wir müssen doch seine Handlung sehen können! Das fehlt ihm: niemand weiß vom dritten Act an, was sich denn eigentlich begiebt, niemand vermag die Handlung zu erzählen. Auch werden wir dieser Verse nicht froh. Es ist nicht leicht zu sagen, was ihnen denn fehlt, aber sie hören sich an, wie wenn man in einem fremden Dialecte redet, sie klingen angelernt, man merkt: seine Muttersprache sind sie nicht. Doch hat das Stück einen Zauber, der auch den Artisten trifft. Ein unbeschreiblich guter Duft weht uns an und siehe, gleich haben wir das Theater vergessen, eine enge, kleine, warme Stube ist da, im Ofen knistert's, eine alte Frau redet mit einer leisen, etwas monotonen, mehr singenden Stimme, draußen schneit es still, die Lampe flackert und die alte Frau redet noch immer und die Kinder rücken näher und fürchten sich so schön. Das ist die liebe Stimmung des Stückes: in ihm wird das alte deutsche Märchen wach, dieses nehmen wir als seine Poesie hin. Dasselbe seltsame Naturgefühl waltet hier. Auch das alte deutsche Märchen drückt ja immer das Naturgefühl von Menschen aus, die nicht in der Natur leben, sondern von ihr getrennt sind und sich darum nach ihr sehnen. Es drückt die Beziehung aus, die der eingeschlossene Städter zur Natur hat, der niemals hinauskommt,

Digitized by Google

ſondern ſie nur in der Ferne ahnen, phantaſtiſch von ihr träumen darf. Der Jäger oder Wilderer, dem der Wald vertraut iſt, trägt eine andere, mehr heidniſche Poeſie des Waldes bei ſich; die das deutſche Märchen hat, iſt hinter den alten Thoren der Stadt entſtanden. Es ſcheint, daß ſie ſich in den Fabriken nicht verändert hat. Darüber ließe ſich nun manches Heitere ſagen, wie der vermeintlich ſo revolutionäre Hauptmann gerade durch das Märchen zum Hausdichter unſerer Induſtriellen zu werden auf dem Wege iſt.

Eine ſo ſchlechte Vorſtellung haben wir im Burgtheater lange nicht geſehen. Herr Hartmann als Heinrich, Frau Reinhold als Rautendeleien — es iſt die reine Parodie. Schade um den köſtlichen Nickelmann Lewinskys, ſchade um den munteren, nur etwas gar zu gemüthlichen Schrat des Herrn Thimig, ſchade um die edle Kunſt des Fräulein Bleibtreu, der Frau Schönchen und des Herrn Römpler.

Digitized by Google

Die Wolter.

(Gestorben am 14. Juni 1897.)

Es ist jetzt fünf Jahre her, daß ich einmal bei der Wolter saß, sie um Fragen ihrer Kunst verhörend. Das ernste Zimmer in dem stillen und altbürgerlichen Haus auf dem Lobkowitzplatz, das sie im Winter bewohnte, wird mir unvergeßlich bleiben. Bilder, Büsten, Bronzen, Kränze, Draperien, aber ohne Gedränge, ohne unsere „Bibeloterie", sondern jedes für sich und so ruhig da, so unbeschreiblich ruhig, wie in einem Tempel; und das Ganze in den großen Glanz eines tiefen, vollen Roth gehüllt, jenes edlen Roth der Venetianer. Dazu sie selbst in einem engen schwarzen Kleid vor mir; eine strenge Statue und doch so schlicht bei aller Pracht der kaiserlichen Miene und ihrer hieratischen Geberden! Ich war noch in meiner nervösen Zeit, lüstern nach der sensation rare, nur dem schönen Moment ergeben und die Pausen zwischen Extasen ohne Sinn und traurig verbringend; aber damals bin ich zum ersten Male inne geworden, was Größe ist, nun lernte ich die Linie verehren, die das Leben bändigen kann. Sie sprach vehement, nicht gescheit über die

Digitized by Google

neuen Anforderungen an die Schauſpielkunſt; von dieſem „Berliner Stil“, wie ſie ſagte, wollte ſie nichts wiſſen. „Wo iſt ſie denn,“ rief ſie böſe aus, „dieſe ‚neue Richtung‘? Man ſieht ſie ja nirgends. Sie iſt wie ein Geſpenſt, von dem fürchterliche Geſchichten umgehen, aber wenn man ihm auf den Leib rücken will, iſt es nirgends zu finden und es zeigt ſich, daß es überhaupt nur in der Einbildung von ein paar unruhigen Köpfen lebt. Man darf ſich bloß nicht ſchrecken laſſen. Mir imponirt man damit gar nicht. Ich werde vor einem ſolchen Geſpenſt, das nirgends exiſtirt, nicht weichen.“ Und ſo weiter mit Entrüſtung, man mag es im dritten Band meiner „Kritik der Moderne“ nachleſen. Aber ich hörte ihre Worte gar nicht an, ich mußte nur immer der Melodie ihrer ſchimmernden Stimme lauſchen und ſie ſchien, wie ich ſie ſo vor mir ſitzen ſah, ſelbſt wie in einen ſchweren Mantel von demſelben venetianiſchen Roth fürſtlich eingehüllt: ein gewaltiger Purpur ſchien auf ihrer ganzen Exiſtenz zu liegen. Niemals habe ich, was Hoheit iſt, mächtiger empfinden dürfen. Damals iſt mir klar geworden, was ihr meine Generation verdankt: in einer ſchlechten, ans Geringe verlorenen Zeit haben wir von ihr gelernt, daß es Menſchen giebt, die groß ſind. Freilich wollen wir nicht verſchweigen, daß uns bei ihrer Bewunderung doch im Herzen kalt geweſen iſt.

Fragen wir nun, was ſie denn für ihre Generation war; denn die Nachlebenden ſind leicht ungerecht. „Sie fiel wie ein Element in das Burgtheater“, hat Ludwig Speidel zu ihrem Jubiläum geſchrieben, „von dem man

Digitized by Google

noch nicht wiſſen konnte, ob es Verheerungen oder Segnungen mit ſich führe . . . . . Wie der Salamander im Feuer, ſo lebt ſie in der Leidenſchaft. Das Trauerſpiel iſt ihre Heimath, der Kampf auf Leben und Tod ihr eigentliches Element; da beſitzt ſie wahrhaft aufreizende und hinreißende Geberden, Worte, die wie Blitze einſchlagen und wie Donner rollen und grollen, furchtbare, markerſchütternde Töne". Das ſtimmt mit den Erzählungen unſerer Väter ein, die von ihr immer wie von einem ungeheuren und dämoniſchen Weibe ſprachen und ſchauderten, wenn ſie ſich an ihren entſetzlichen „Schrei" erinnerten. So wäre denn dieſelbe, die für uns zur claſſiſchen geworden war, für ihre Zeit eine wild romantiſche Schauſpielerin geweſen? Iſt das nicht ſeltſam?

Gehen wir noch weiter zurück, bis zur Generation vor ihr. Bei dieſer hat ſie es nicht leicht gehabt; ſelbſt Laube zögerte lange. Ihr Talent konnte man ja nicht leugnen, aber es war eben doch nicht mehr das „alte Burgtheater". Dafür haben wir einen großen Zeugen: Ferdinand Kürnberger. Ihm iſt die Kunſt der Wolter das Ende der Kunſt geweſen. „Grillparzers tragiſche Frauentypen", hat Kürnberger geſagt, „hatten das Modell der Schröder zur Folie, der ‚großen' Schröder, wie man ſie nannte, die aus Deutſchland kam und nach Deutſchland ging. Die große Tragödin aus unſerem großen gemeinſamen Mutterlande ſieht man mit ihrem idealen tragiſchen Schritt durch die Dichtungen unſeres milden, ſchüchternen Oeſterreichs ſchreiten . . . . . Nach der großen Schröder kommt die Rettich, ‚unſere'

Digitized by Google

Rettich, denn sie ist schon ganz die unsrige, hat von Deutschland nichts als die Eltern, lebt und stirbt bei uns, wird unser Stil, wird Oesterreicherin, Wienerin. So sehr sie in Wien überschätzt worden ist: die große Rettich hat man sie nie genannt, wie man die ‚große Schröder' zu sagen pflegte. Eher könnte man sie die ‚elegante' nennen. Keine starke Natur, aber eine noble Natur: nicht strotzend an Gaben, aber begabt mit allem, was einen mäßigen Besitz, gut verwaltet, in seinem besten Lichte zeigt. Aber zeichne ich nicht damit auch schon Halm, an den bereits Jedermann denkt? . . . Die Kunst langt jetzt beim Handwerk und der absteigende Klimax bei Fräulein Wolter an. Als Laube heute aufhörte, Director zu sein, fand er morgen als Recensent, daß Fräulein Wolter nicht mehr sprechen könne. Wie gewagt das nun klingen mochte, bei der Schröder und bei der Rettich hätte man es wenigstens nicht gewagt. Immerhin ist es daher eine Kritik, und eine Kritik — von Laube! Das überhebt mich einer eigenen. Ich brauche es nur nachzusagen, was Jedermann sagt: „Die Wolter spielt, wie es ihr einfällt. Wenn sie nicht aufgelegt ist, spielt sie gar nicht, läßt ihre Rolle fallen und spielt höchstens eine einzelne Scene daraus". Das heißt auf gut deutsch, die Kunst hat überhaupt aufgehört. Die Persönlichkeit dient nicht mehr den Zwecken der Kunst, sondern sich selbst — und macht gar kein Hehl daraus". Könnte das nicht heute geschrieben sein, nur mit etwas anderen Namen?

Also: classisch für uns, romantisch für ihre Generation, decadent für die frühere. Wer hat nun

Digitized by Google

recht? Was ist sie eigentlich gewesen? Ich will das zuerst mit den behutsamen Worten umschreiben, die in einem wunderschönen Aufsatz von Ludwig Hevesi stehen, den er zum 1. März 1894, zu ihrem sechzigsten Geburtstag schrieb. Da heißt es: „Sie kam in dem Augenblick, als eben der ganzen Kunstwelt der graue Star gestochen werden sollte. Ein farbenblindgeborenes Geschlecht sollte plötzlich erfahren, daß die ganze Schöpfung eigentlich in Farben prangt, mit Farbe beseelt ist. In der deutschen Kunst vollzog sich damals der Titanensturz der großen Cartonzeichner, die nicht zu malen verstanden. Wie ein Knäuel von Fledermäusen fuhren die Grauen in den Höllenschlund nieder, der kleine Riese Cornelius voran, und hinter ihnen drein scholl das Jubelgejohl der neugeborenen Farbigen, der Farbenseher, denen die Zukunft gehörte. In jenen Sechzigerjahren änderte sich die ganze Welt. Auf allen Gebieten, von der Bauhütte bis zur Schneiderwerkstatt, sprudelten Quellen von Farbe auf. Auch auf der Bühne. Das Schauspiel der damals absterbenden Generation entsprach vollkommen der herrschenden ‚Malerei', die mehr eine Kunst, mit Kohle Umrisse zu zeichnen, war. Das rednerische Element stand im Vordergrunde, das plastische Wort übte sein allerdings gutes Recht mit einer ausschließenden Tyrannei aus, daß daneben nichts anderes zur Geltung kam. Die ganze Bühne war danach eingerichtet, eine dürftige Ausstattung sollte aller sinnlichen Ablenkung steuern, der Dichtung ihre reine geistige Wirkung, zunächst durch das Wort, sichern. Man ging darin viel zu weit und

Digitized by Google

ſogar farbenfriſche Theaterſtücke, welche die Claſſiker uns hinterlaſſen haben, wurden zu rhetoriſchen Cartons entfärbt, um zeitgemäß zu werden. Selbſt Laube, obgleich er als Jungdeutſcher und Franzoſenſchüler bereits Farbe gerochen hatte, war in ſeiner Theaterpraxis noch ein ſtarker Entfärber. Mit ſeiner Ausſtattungsſcheu war er ein Bilderſtürmer und obgleich er als ausgedienter Revolutionsmann den Werth einer friſchen Leidenſchaft zu ſchätzen wußte, handelte es ſich ihm doch nur um geſprochene Leidenſchaft, Farbe fürs Ohr gleichſam. Stimmung, als künſtleriſches Mittel, blieb ihm zeitlebens fremd .... Da kam die große Wandlung des Geſchmacks, faſt plötzlich wie ein Wetterſturz. Das äſthetiſche Intereſſe, das während einer langen papierenen Zeit vorwiegend literariſch geweſen war, wandte ſich dem Maleriſchen zu. Nach einer achtzigjährigen Entziehungscur brach ein förmlicher Farbenhunger aus, der über Nacht ins Makartiſche ausartete. Wer hätte das vor wenigen Jahren geahnt? Laube am wenigſten. Doch wo war er bereits? Gleichgiltig, warum er in Wirklichkeit ging; die Farbenwoge hätte ihn ohnedies hinweggeſpült. Makart wurde unter anderem auch Director des Burgtheaters. Man entſetzte ſich über ſeine ‚Peſt in Florenz‘, aber man gewöhnte ſich an dieſe Sinnenpracht. Man vertrug dann die Sündenblüte einer Meſſalina, die ohne den Makartismus einer großen Farbentragödin nicht möglich geweſen wäre. Dingelſtedt war gewiß auch kein Maler, aber er war ein Weltmann und machte jede Mode mit, ſogar eine berechtigte. Er ſchuf ſich ein Ausſtattungs-

Digitized by Google

weſen mit einem eigenen tüchtigen Director, einem Makartſchüler. Und das ganze Theater wurde auf Charlotte Wolter, dieſen lebendigen Feuerquell von Farbigkeit geſtimmt. Man erinnere ſich an Kleopatra in ihrer Königsgruft, verſteinert wie die Bildſäulen ihrer Ahnen. An Helene, in Gold von allen Farben. Das war eine ſchöne Zeit, unleugbar, trotz ihrer Ausſchreitungen, und ſie wird nicht bald wiederkommen. Einmal mußte auch das Burgtheater ſeinen Farbenrauſch haben.“ Dieſe große Schilderung betrachtend, wird man verſtehen, wie ich das Wort meine, das mir ihr ganzes Weſen zu enthalten ſcheint, nun darf ich es wohl auslaſſen: decorativ. Als die Königin einer decorativen Schauſpielkunſt haben wir ſie bewundert. Makart in der Malerei, Dingelſtedt und ſpäter die Meininger in der Regie, Meyerbeer in der Muſik — dasſelbe iſt ſie ſchauſpieleriſch geweſen.

Nach ihr ſind andere gekommen, dieſe ſind unſerem Herzen näher, weil ſie unſere neue Art, zu ſchwärmen und zu leiden, haben. Aber darum wollen wir doch ihr Andenken in Ehren halten, eingedenk, daß ſie zwei Generationen werth geweſen iſt. Nur ſoll man uns nicht ſagen, daß mit ihr die „letzte Tragödin“, ja „die Tragödie ſelbſt“ geſtorben iſt. Dies hat man am Grabe der Schröder und der Rettich und immer geſagt und immer iſt es eine dumme und leere Phraſe geweſen. Auch iſt es eine ſchlechte Pietät gegen die Todte, die Lebende zu kränken. Dieſe wird doch Recht behalten.

Digitized by Google

Josef Kainz.

(Zu seinem Gastspiel im Burgtheater am 8., 10. und 12. October 1897.)

Josef Kainz wird jetzt im Burgtheater gastiren. Da soll ich denn über den größten deutschen Schauspieler sprechen. Dies wird mir schwer. In den untereu Regionen der Kunst mag der Kenner rathen und helfen dürfen, auf der Höhe trägt der Wind seine leichte Rede weg. Wo wir verehren und lieben, da wünschen wir, stumm die Hände zu falten.

Was man über Kainz sagen kann, ist alles nicht das Wesentliche. An einem anderen Schauspieler loben wir die Technik, die er hat, die Beredsamkeit des Körpers und wie er in jedem Moment mit Geist, Geschmack oder Takt, je nach den Forderungen der Rolle, über seine Mittel zu gebieten weiß. Dies wäre bei Kainz, wie einen Helden loben, weil er gehen gelernt hat. Mit einem Blitz seiner bald zärtlichen, bald zornigen Augen, die man im Leben nicht mehr vergessen kann, mit einer seiner ungeduldigen und heroischen Geberden, mit einem leisen Ruck seiner zarten und wie eine edle Klinge nervösen Gestalt spricht er die tiefsten Empfindungen aus. Einen solchen Redner hat man auf

Digitized by Google

der deutschen Bühne noch nicht gehört: in seinem Munde wird unsere schwere Sprache graziös, fängt zu singen an und scheint zu fliegen. Aber man fühlt: das alles muß bei ihm so sein; man achtet es kaum, mit einer solchen Natur und Unschuld ist es da. Von einem Adler kann man eben nur sagen, daß er ein Adler ist. Kein anderes Wort drückt aus, was wir ihm verdanken.

Ich will auf der Bühne Menschen von edler Art sehen, damit ich durch die Errinnerung an sie besser werden kann, schrieb ich neulich. Dabei habe ich an Kainz gedacht, der für mich das Maß aller schauspielerischen Dinge ist. Mit ihm kommt ein Mensch von edler Art auf die Bühne, einen guten Stab in der Hand: da wird das Schlechte in uns stumm und die hellen Mächte dürfen walten. Wir fühlen uns froh werden, wie wenn wir eine fromme Musik hören oder in das strenge Antlitz eines sinnenden Knaben sehen. Bei seiner Stimme möchte man weinen, so rein ist sie. Die Noth des Lebens, den Aerger der Geschäfte, und den rauhen Antheil, den der Neid, die stürmische Begierde, reich zu werden, und die Hoffart an uns haben, nimmt sie uns leise ab. Wir sitzen wie in einem heiligen Traume da, das Irdische ist beschworen, er zieht uns hinan.

Nun wird man wissen wollen, wie denn eigentlich sein edles und kostbares Wesen ist. Man möchte es doch gern beschrieben haben. Es ist aber von einer so beflügelten, so geistigen — und wagen wir nur, sie recht zu nennen — so himmlischen Natur, daß es sich kaum mit unseren groben Worten erhaschen läßt. Viel-

Digitized by Google

leicht wird man mich verſtehen, wenn ich, etwas manierirt, ſage: Sein Weſen iſt die reinſte, ſich bald mit Laune, bald mit Leidenſchaft ausſtrahlende Cultur. Es giebt glückliche Geſchlechter, die ſich vom Vater zum Sohn nur die Tugenden zureichen, während ihre menſchlichen Sünden allmählich verblaſſen: zuletzt kommt dann ein ſchöner Jüngling hervor, ſehr milde und mit jenem ſtillen Zug von Trauer, den die Griechen ſolchen Statuen gaben, wie ein Gefäß, das bis an den Rand zu voll von Güte iſt und nun gleichſam ſelber Angſt hat, ſich zu verſchütten. Bei Plato begegnen wir dieſen Jünglingen oft; er muß ſie ſehr geliebt haben. In ihrer ſanften und huldvollen Größe ſehen wir ſie da, vom Ringen ein wenig müde, an einer Säule lehnen, wie ſie den Philoſophen zuhören und ſie ausfragen: denn ſie möchten gern ſo gut werden, als ſie ſchön ſind. Manchmal ſtimmen ſie auch, damit die Gefühle ihnen nicht das Herz ſprengen ſollen, die Hymne an die furchtbare Pallas an oder ſie gehen, umſchlungen, in Gedanken hin und her. Man erinnere ſich etwa des Charmides, den Sokrates einmal ſchildert: wie er beſcheiden, ſehr ſchamhaft, leicht erröthend, wenn er mit den Weiſen ſpricht, von einem tiefen Ernſt, der aber doch heiter iſt und gleichſam in der Sonne zu liegen ſcheint, und mit der innigſten Grazie der Geberden über das Leben nachdenkt. Aber nun dürfen wir doch, das hat ſchon Taine geſagt, wir dürfen nicht vergeſſen, daß eben dieſe Schüler des Plato zugleich auch die Krieger des Perikles geweſen ſind: ſo gewaltſam und ſchrecklich vor dem Feinde als ſonſt zärtlich und ſanft. Wie wir

Digitized by Google

die Engel auf den Bildern, die ſie mit dem Teufel kämpfen laſſen, plötzlich Flammen ſprühen und mit einem entſetzlichen Zorn über die Böſen fallen ſehen, ſo ſind dieſe philoſophiſchen Knaben die wildeſten Helden geworden: denn das Gute iſt ſanfter Art und benimmt ſich ſcheu, bis es bedroht wird, aber dann bricht es wie ein Element, mit Wuth und Haß, verheerend über den Widerſacher herein.

Jetzt wird man mich vielleicht verſtehen, wenn ich ſage: die Kunſt des Kainz iſt die Darſtellung des platoniſchen Jünglings im Frieden und im Krieg. Beſſer kann ich ſie nicht definiren. Mit den feinſten und heiterſten Farben malt ſie das Glück der reinen Seele aus, aber keine hat jemals im Streit gegen die rohen Dinge, gegen die den Jüngling bedrohende Welt ſchrecklichere und erhabenere Accente gehabt. Wie ein Guter ſich gegen das Leben vertheidigen muß, wie es ihn ſchlecht machen will und ihm doch nichts anhaben kann, ja, wie er am Ende im Leiden ſogar durch ſeine Schönheit Herr über alle dunklen Mächte wird, dies iſt immer ihr Sinn. Die größte Kraft hat ſie darum auch, wenn ſie, ohne erſt eine Maske zu nehmen, ſich ſelbſt ſpielen darf: wie bei Shakeſpeare. Wenn man ihren Romeo geſehen hat, kann man keinen anderen mehr vertragen: denn dieſer mag noch ſo gut ſein, man wird das Gefühl nicht mehr los, den wirklichen Romeo perſönlich gekannt zu haben, nämlich eben den des Kainz. Der letzte Sinn des Romeo ſcheint ja mit dem Weſen des Kainz dasſelbe zu ſein. So auch der Ruſtan, ſo der König von Toledo und alle Rollen ſtreitbarer

Digitized by Google

Jünglinge, die ihre Cultur gegen Barbaren zu vertheidigen haben.

Hat sich unser Publicum den alten Wiener Sinn für die große Kunst bewahrt, so muß es Kainz mit Enthusiasmus aufnehmen. Wir reden ja immer von jenem „Geist des Burgtheaters“ und damit kann doch nur gemeint sein, daß wir an dem hohen Begriff der Schauspielkunst festhalten wollen, dem es vom Schauspieler nicht genügt, das Metier zu wissen, sondern dem er ein festlicher Träger von Schönheit sein soll. Wie oft hören wir rufen, daß uns mit Virtuosen nicht gedient ist, sondern daß wir große Menschen wollen, wie die Alten waren! Nun, einen größeren Menschen, als Kainz ist, hat die deutsche Bühne heute nicht. Zieht er bei uns ein, so kann das Burgtheater wieder werden, was es unter Mitterwurzer gewesen ist. Wenn es aber der elenden Clique gelingt, die seit Wochen schon an der Arbeit ist, ihn auf ihre häßliche und tückische Art zu gefährden, dann müssen wir unsere letzten Hoffnungen vergraben.

II.

Unsere Leute haben sich den alten Wiener Sinn für das Große in der Kunst bewahrt: enthusiastisch ist Kainz aufgenommen worden. Gleich nach dem ersten

Digitized by Google

Act des „Galeotto“ hatte er die Kenner gewonnen, im vierten jubelte ihm die Menge zu, am anderen Abend war er ſchon wie ein alter Liebling: man gehorchte ihm auf den Wink. Es war ein Sieg auf einen Schlag, alles hat ſich ihm ergeben.

Man bewunderte vor allem ſein Sprechen: dieſes unglaubliche Tempo, das doch niemals den Sinn verliert, die Melodie ſeiner Rede, die die Worte wie auf einem ungeheuren Strom dahinträgt, und die Kraft, jeden Ton zu vergeiſtigen und zu beſeelen, von der Sprache gleichſam alles Animaliſche abzuſtreifen. Auch war man über die Beredſamkeit ſeiner Hände paff: wie an ihnen gleich jedes Wort ſichtbar und wieder jede Geſte immer zu einem Anlaut oder Auslaut der Rede wird. Dies alles iſt in ſchönen und guten Worten von den Collegen ausgeſprochen worden. Aber eines hat man noch nicht geſagt, das darf doch nicht vergeſſen werden. Niemand hat noch über die Stücke geredet, die er geſpielt hat, und ob nicht in ihrer Folge etwas wie ein Plan zu ſehen iſt. Mir ſcheint aber dieſe Folge einen tiefen Sinn zu haben. Es iſt ja das Merkwürdige an großen Menſchen, daß ſie es auch in kleinen Dingen ſind. Sie können nichts thun, ohne ſich zu verrathen. Wenn ſie rudern, drücken ſie unwiſſentlich ihre Seele aus und wie ſie gehen, iſt eine Offenbarung ihres Herzens. Sein Repertoire für ein Gaſtſpiel zu beſtimmen macht dem Schauſpieler gewiß keine Mühe: er nimmt die vier oder fünf, wie man ſagt: „ſicheren“ Rollen her, in denen er ſich am beſten zeigen kann und, wie er aus Erfahrung weiß, immer

Digitized by Google

wirkt. Nun ſehen wir uns einmal an, welche Rollen Kainz geſpielt hat.

Zuerſt den Erneſto im „Galeotto", der neben dem Manuel und der Julia verſchwindet, drei Acte lang nichts hat, als daß er immer nur den anderen die Stichworte bringen ſoll, und ſich erſt im letzten einen Moment aufrichten darf. Ich kenne keinen Schauſpieler, der je in dieſer Rolle gaſtiert hätte; Kainz thut es gern, er beginnt faſt immer mit ihr. Warum? In jeder anderen wirkt er doch mehr. Aber es ſcheint, daß er es nicht ſo eilig hat, ſeine Künſte zu zeigen, ſondern ſein Weſen, ſeine Natur raſch ausſprechen, gewiſſermaßen: anmelden will. So nennen die Leute bei Homer, wenn ſie kommen, wer ſie ſind, von welchen Eltern und aus welcher Heimath. Dies drückt nun ſein Erneſto auf die kürzeſte Art wie durch eine mathematiſche Formel aus. Sein Erneſto iſt der gute Jüngling mit der ſchönen Seele, der das Leben noch nicht erblickt hat: das Stück ſtellt nun dar, wie ihn das Leben zwingt, es anzublicken, und wie er, entſetzt aufſchreiend, ſpürt, daß er durch dieſen Anblick ſich ſelbſt verloren hat. Auf eine einfachere Art kann man in der That Kainz und das Weſen ſeiner Kunſt nicht ausſprechen. Er tritt mit dieſer Rolle gleichſam ſelber vor, nimmt den Hut ab und ſagt: Ich bin der Jüngling, der vom Leben rein bleiben will und ſich gegen ſeine böſen Mächte wehrt; ſo — jetzt wiſſen Sie es!

Jetzt wiſſen wir, wer er iſt. Aber nun erinnert er ſich an ſein Metier: nun ſollen wir doch auch ver-

Digitized by Google

nehmen, was er kann. Nachdem er seine Seele vorgestellt hat, will er nun seine Künste zeigen. Dazu sind die drei „Morituri“ sehr gut: alle drei liegen in seiner Natur und jeder ist doch anders. Wir erfahren durch sie, wie er im Heroischen, wie er als Realist und wie seine Laune, seine Heiterkeit ist. Am Ende kennen wir den Schauspieler, wie wir in „Galeotto“ den Menschen erkannten. Eigentlich möchten wir aber doch noch etwas wissen. Er soll ja im Burgtheater wirken: was kann er da im Repertoire werden? Dies wird nämlich nicht durch seinen menschlichen Werth und nicht durch seine schauspielerische Kraft allein bestimmt, sondern da müssen wir noch etwas anderes fragen: was fängt er mit Rollen an, die nicht in seiner Natur sind, oder wie die Schauspieler sagen, ihm „nicht liegen“? Es giebt große Schauspieler, die unfähig sind, jemals aus dem Kreise ihres Wesens zu treten; man denke an Baumeister. Gehört er zu diesen? Oder hat er die Macht, auch Rollen, die außer seiner Natur sind, vielleicht mit dem Verstande so zu wenden, daß doch noch ein Abglanz von seinem Wesen auf sie fallen kann? Dann erst werden wir wissen, was er in unserem Repertoire zu werden vermag. Darum müßten wir ihn eigentlich auch in einer „schlechten“ Rolle sehen. Dafür halten die Berliner Freunde seinen Glockengießer Heinrich. Diesem Träumer kommt er nur auf Umwegen bei, er hat ihn nicht in sich, er muß das „machen“. Haben wir ihn auch noch dabei gesehen, dann sind wir im Reinen: dann kennen wir seinen menschlichen Werth, kennen ihn als Schauspieler und

Digitized by Google

können uns ſchon ungefähr denken, wie er im Repertoire zu verwenden ſein wird.

Und nun geht er her und läßt uns die letzten Worte ſeiner Kunſt vernehmen, in den zwei Rollen, die ſeine ganze Natur mit den höchſten Accenten ausſprechen: er ſpielt den Hamlet und den edlen Alfons.

Was iſt ſein Hamlet? Ein Jüngling, der an der Jugend zu Grunde geht: nämlich daran, daß er auch dann noch der Jüngling bleibt, als er zum Manne werden müßte. Mann werden heißt ſich ins Menſchliche fügen und lernen, ungerecht zu ſein. Nur der Ungerechte kann handeln. Wer ſich nicht beflecken will, kann unter den Menſchen nichts thun. Unſere beſten Thaten ſind doch auf der anderen Seite ſchlecht. Wir können keinen Schritt machen, ohne jemandem wehe zu thun. Wie wir uns nur regen, leiden ſo viele Weſen. Deswegen ſind die Menſchen traurig darüber, daß ſie Menſchen ſind. Der ſchöne Jüngling wehrt ſich nun dagegen, ein ſolcher Menſch zu ſein. Er will eine That, die auf allen Seiten gut iſt, die niemandem Unrecht thut, ſondern die durch ihr bloßes Erſcheinen das Unrecht aus der Welt ſchaffen ſoll: alſo eigentlich unſer Leben aufhebt. Eine ſolche That zu ſuchen iſt der Sinn der Jugend; an dem Tage, da der Jüngling erkennt, daß er ſie nicht finden kann, weil ſie eine unmenſchliche That wäre, an dieſem Tag iſt er zum Manne geworden. Warum handelt Hamlet nicht? Weil er immer noch jene That ſucht! Keine menſchliche That kann ihm genügen. Was hilft es, wenn er den König tödtet? Was iſt damit gethan? Ein neuer

Digitized by Google

Mord zum alten. Aber hebt der neue Mord den alten auf, gleicht er ihn aus, kann er ihn tilgen? Eine ungerechte That ist dann gerächt, aber das Unrecht bleibt in der Welt! Wie treibe ich das Unrecht aus der Welt? „Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam!“ Das ist es: „sie einzurichten!“ Ein Mann würde sagen: Mir ist das geschehen, ich wehre mich — die Welt und die Zeit sind nicht meine Sache. Der Jüngling sagt gleich: die Zeit ist aus den Fugen. Warum? Weil an ihm ein Unrecht geschehen ist, wie es tausend Mal geschieht? Mag er es doch rächen! Diese Rache wird wieder ein Unrecht sein, sie wird wieder gerächt werden, wieder durch ein Unrecht, so geht es fort, dies ist das Leben der Menschen. Aber im Wesen des Jünglings ist es, daß er seinen persönlichen Fall immer gleich zur Sache der Menschheit macht. Der Mann will sich rächen, der Jüngling will richten. Das ist das Verhängniß des Hamlet. Warum zaudert er? Weil er nicht sich rächen, sondern die Sache der Menschheit führen will. Er hat doch „das Merkwort und den Ruf zur Leidenschaft“, aber was hilft es ihm? Er hat die Leidenschaft nicht, er kann das Allgemeine nicht vergessen. „Ich hege Taubenmuth, mir fehlt's an Galle. . . . Und ich, ein blöder, schwachgemuther Schurke, schleiche wie Hans der Träumer, meiner Sache fremd.“ Hier liegt es: meiner Sache fremd! Darum zaudert er, nicht aus Schwäche, nicht aus Melancholie, sondern er muß zaudern, weil es die That, die er, der gerechte Jüngling, thun müßte, weil es diese gerechte

Digitized by Google

und vollkommene That nicht giebt und unter Menschen gar nicht geben kann und weil es ihm versagt ist, aus einem Jüngling zum Mann zu werden. „Er hätte, wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich höchst königlich bewährt", sagt Fortinbras, der Mann. Aber er ist nicht hinaufgelangt. Es ist sein Wesen, nicht hinaufzugelangen.

Fortinbras ist der Mann. Er sagt: „Ich habe alte Rechte an dies Reich, die anzusprechen mich mein Vortheil heißt." Hamlet, der Gerechte für alle — Fortinbras, der Gerechte für sich selbst, wenn es ihn „sein Vortheil heißt!" Aber wie wird ein Jüngling zum Manne? Wenn er an seinem Leibe erfährt, daß das Unrecht zum Leben der Menschen gehört und daß man Schlechtes thun und doch gut sein kann, und wenn er diese Erfahrung aushält. Das ist das „Hinaufgelangen", das Hamlet nicht vergönnt wird. Ein solches „Hinaufgelangen" stellt die „Jüdin von Toledo" dar. „Was ist die Welt," fragt der edle König, „was ist die Welt, mein armes Land, wenn niemand rein und üb'rall nur Verbrecher?" Und Esther sagt: „Wir stehn gleich jenen in der Sünder Reihe; verzeihn wir denn, damit uns Gott verzeihe." Das ist das Wort der Frau. Das Wort des Mannes spricht der König aus: „So will ich, meiner Makel mir bewußt, Euch führen gegen jene Andersgläub'gen". Lasset uns verzeihen, lasset uns unserer Makel uns bewußt sein und lasset uns handeln!

Digitized by Google

1898.

Burgtheater.

Am 18. Januar hat der Director Burckhard dem Intendanten seine Demission gegeben; schon am 1. Februar soll Herr Paul Schlenther, bisher Kritiker der „Vossischen Zeitung" in Berlin, in unser Burgtheater einziehen. Ich hoffe, daß Burckhard nicht zögern wird, die Geschichte seiner Direction zu schreiben. Dies wird ein trauriges Buch sein, wenn es erzählt, wie der muthige, gerechte und mit reinen Mitteln das Höchste anstrebende Mann vom Haß gemeiner Leute gequält worden ist; aber neben vielen Beispielen solcher Niedertracht wird es doch auch die Gestalt eines großen Menschen enthalten: seine Gestalt. Wenn er das, aus einer Bescheidenheit, die mir falsch scheint, selbst nicht will, so wird es einer von uns, seinen Freunden, für ihn thun müssen. Die Wiener sollen diese Dinge erfahren, dafür wird gesorgt werden.

Vorderhand will ich nur einiges aus der „Krise" erzählen, um dem Publicum auf seine Frage zu antworten: was hat denn der Director eigentlich gethan, daß er nicht mehr zu halten war? Man hat ihn damals berufen, ohne zu wissen, ob er etwas vom Theater versteht — und er hat bewiesen, daß er es versteht, daß

Digitized by Google

er den alten Sinn des Burgtheaters empfindet und daß er ihm auf die neue Weise, die die Zeit verlangt, zu dienen bereit und fähig ist. Er ist zuerst von der ganzen Presse angefeindet worden — und nach und nach hat sich einer nach dem anderen durch die Energie und das Redliche seines Thuns zu ihm bekehren lassen. Er ist damals eine unliterarische Person gewesen — und er hat sich jetzt durch drei Erfolge einen Namen in unserer Literatur gemacht. Er muß also doch etwas Schreckliches gethan haben, denkt man, wenn man ihn trotzdem jetzt fallen läßt. Was? Es heißt, daß er „zu modern" gewesen ist. Und da rufen sie Schlenther her, den Secretär der Berliner „Moderne"? Nein, das kann es also nicht sein. Aber er hat eben, in seinem Roman und in einem Stück, die österreichische Justiz „beleidigt". Und da schlägt man ihn zum Hofrath am Obersten Gerichtshof vor? Wie, darf ein Theaterdirector nicht so revolutionär sein als ein Hofrath? Das kann es also auch nicht sein. Also was, was? So fragt das Publicum mit Ungeduld. Darum will ich ihm einiges aus der „Krise" erzählen, die Personen zeigen, die mitgespielt haben, und ihre Motive nennen.

Man hat in den Zeitungen gelesen, daß es Herr Thimig gewesen ist, der in der Intrigue gegen seinen Director die erste Rolle gespielt hat. Herr Thimig ist schon im November nach Dresden gereist, um dort mit Schlenther zu conspirieren. Er hat die Forderungen und Ansprüche des neuen Directors dem Intendanten gebracht, hinter dem Rücken des alten; er hat dem neuen

Digitized by Google

Director die Antwort des Intendanten gegeben, hinter dem Rücken des alten. In seiner Hand sind alle Fäden der Verschwörung gewesen. Es wäre aber falsch, ihn deswegen für einen boshaften und tückischen Menschen zu halten. Herr Thimig ist doch ein biederer Sachse. Wie herzlich ist er, in seiner lustigen, ja studentischen Weise, immer mit dem Director Burckhard gewesen! Aber er ist ein Cabotin und zwar von einer gefährlichen Species: er ist der gekränkte Cabotin. Im Wesen des Cabotins ist es, alle Dinge von sich selbst aus zu beurtheilen. Spielt der Cabotin in einem Stück die erste Rolle und gefällt er, so ist es ein gutes Stück und der Autor ist ein Dichter. Stücke, in welchen er nicht spielt, sind schlecht und der Autor ist talentlos. Jeder andere Schauspieler, der einmal einen Erfolg hat, ist sein „Feind" und ein Recesent, der so einen Erfolg constatirt, wird hinfort „dieses Schwein" genannt. Der ideale Director würde überhaupt bloß den Cabotin allein auftreten lassen. Wer nur Stücke giebt, in welchen der Cabotin die erste Rolle spielt, ist ein guter Director. Nun hat der Director Burckhard an Herrn Thimig das Unrecht begangen, daß Herr Thimig in den letzten Jahren aufgehört hat, dem Publicum zu gefallen. Die Stücke, die er tragen sollte, sind durchgefallen. Der Geschmack der Leute scheint heute eine andere Art von Komik zu verlangen. So ist Herr Thimig zum gekränkten Cabotin geworden. Ich glaube, die Leute irren, wenn sie ihn deshalb für einen schlechten und böswilligen Menschen halten, dem für seine Interessen jedes Mittel recht ist. Er hat gewiß im guten

Digitized by Google

Glauben gehandelt. Er bekam keine Rollen: alſo war der Director ſchlecht. Er gefiel den Leuten nicht mehr: alſo war der Geiſt des alten Burgtheaters in Gefahr. Er mußte das Burgtheater retten: durch einen Director, dem er vertraute, daß er ihn beſſer beſchäftigen und dem Publicum aufnöthigen werde. Dies iſt die Logik des Cabotins und dies iſt ſeine Moral.

Neben Herrn Thimig wird Frau Reinhold genannt. Iſt es bei ihr dasſelbe Motiv geweſen? Ich glaube nicht. Sie kann ſich ja über den Director Burckhard gewiß nicht beklagen. Was hat er ſie nicht alles ſpielen laſſen! Was hat er ſich nicht deswegen von Speidel und mir anhören müſſen! Wer erinnert ſich nicht mit Schrecken ihrer Luiſe, ihrer Sidonie, ihres Rautendelein? Nein, bei ihr ſcheint es etwas anderes geweſen zu ſein. Ihr Motiv ſcheint — ich will nicht gerade ſagen: der Haß, aber doch die Eiferſucht auf eine Frau zu ſein, die ihr immer nur Gutes gethan hat, aber eine gewiſſe Macht beſitzt. Man weiß, daß ich nicht zu den Freunden dieſer Frau gehöre, aber ich muß zugeben, daß ſie ihre Macht niemals mißbraucht, und ich bin froh, daß Frau Reinhold nicht ihre Macht hat. Dies ſcheint aber der große Schmerz ihres Lebens zu ſein. Sie beneidet jene Frau, ſie möchte es ihr gleich thun. Der Director könnte machen, was er will; aber er ſoll zuerſt bei Frau Reinhold anfragen. Sie würde ihm alles erlauben, aber er ſoll ſie um die Erlaubnis bitten und man ſoll das wiſſen. Es iſt ihr, die eigentlich guthmüthig iſt, nur eitel zu ſein ſcheint, gar nicht um die Herrſchaft, ſondern nur um den Schein

Digitized by Google

zu thun. Warum hat ihr der Director Burckhard, der doch ein kluger Mann ist, nicht diesen Gefallen gethan? Es wäre so leicht gewesen, sie vor den Leuten ein bißchen seine Egeria spielen zu lassen — mehr hätte sie sich ja gar nicht verlangt. Aber er hat es nicht wollen. Warum nicht, da es doch so bequem und so klug gewesen wäre? Ich kann mir das nicht anders erklären, als daß er nicht unredlich gegen jene Frau sein wollte, von der eben die Rede war. Es ist sein großer Fehler, daß er Menschen, die er gern hat, treu ist. Damit kann man das Burgtheater nicht regieren. Ueber diese dumme Treue ist er gefallen.

Als der dritte in der Verschwörung wird ein Wiener Schriftsteller genannt. Ich habe das lange nicht glauben wollen, weil ich es nicht begreifen konnte. Aber es scheint wirklich wahr zu sein, daß auch Herr Anton Bettelheim mitgespielt hat. Was kann sein Motiv gewesen sein? Er war, wie man bei uns zu sagen pflegt, mit dem Director Burckhard „sehr gut“; er hat über seine Werke enthusiastisch geschrieben, ja ihn mit Anzengruber verglichen. Ich vermuthe also, daß es ihm weniger darum zu thun gewesen ist, gegen den Director Burckhard als für den Director Schlenther zu intriguiren. Er möchte nämlich in der Literatur gern das sein, was Frau Reinhold gern beim Theater sein möchte: die Person, die gefragt wird. Er will immer jemanden zu protegieren haben. Er ist bereit, junge Talente zu fördern, aber sie sollen sich zuerst bei ihm melden: erlauben Sie, daß ich dichten darf? Fragt jemand nicht vorher bei ihm an und wagt er es

Digitized by Google

gar, Erfolge zu haben, wie Sudermann oder unſer Karlweis, da wird er ſehr bös. Sein Ideal wäre, der Brahm von Wien zu werden: einer, der die Talente ernennt. Wer ſich von ihm ernennen läßt, hat den treueſten Freund an ihm, aber man muß ſich von ihm ernennen laſſen: eine Ordnung muß ſein; daß fremde Leute unangemeldet in die Literatur eintreten wollen, das darf man nicht einreißen laſſen. Dieſen Ordnungsſinn hat nun der Director Burckhard gar nicht. Er ſieht immer nur das Werk an; wer der Autor iſt, iſt ihm gleich. Seine ganze Natur widerſetzt ſich jeder Clique. Er war alſo für Herrn Bettelheim nicht zu gebrauchen. Kommt aber Schlenther an ſeine Stelle, der doch in Berlin abgerichtet worden iſt, wo ſie es (meint Herr Bettelheim) ja immer ſo machen, ſo hofft Herr Bettelheim, bei Schlenther zu werden, was Schlenther bei Brahm geweſen ſei, und es könnte dann zwiſchen dieſen drei Herren für Berlin und Wien alles „durch einfache Majorität“ beſchloſſen werden: wer ein Talent, wer ſogar „ein deutſcher Dichter“ und wer ein bloßer „Macher“ iſt; in ihren Conferenzen würden die „Grade“ der Literatur verliehen und wären am nächſten Tage in der „Münchener Allgemeinen“ zu leſen und wir hätten endlich doch in der Poeſie eine Ordnung. Ich fürchte nur, daß ſich Herr Bettelheim in Schlenther täuſcht.

Aber Herr Thimig, Frau Reinhold und Herr Bettelheim hätten lange intriguieren können, wenn ſich ihnen nicht der Intendant angeſchloſſen hätte. Warum? Das hat ſeine beſondere Geſchichte.

Digitized by Google

Man erinnert ſich, daß im Sommer von einer Kriſe in der Intendanz geſprochen wurde. Es hieß, der Intendant habe das Vertrauen des Hofraths Wetſchl nicht mehr, an ſeine Stelle ſolle der Baron Plappart treten. In ſeiner Noth bat der Intendant, der ſich nicht mehr zu helfen wußte, den Director Burckhard damals flehentlich, ihn doch zu retten. Der Director Burckhard war ſo dumm, ſich rühren zu laſſen und indem er ſeinen Verſtand, der anderen immer zu rathen weiß, und ſeine ganze Macht aufbot, gelang es ihm, die Kriſe zu vertagen. Im Herbſt erfuhr jedoch der Intendant, man wolle ihn nur noch bis zum 1. Januar an ſeinem Platze laſſen. Er iſt damals ganz verzweifelt geweſen und in ſeiner Angſt zu einer mächtigen Perſon gegangen, hat ſich da niedergekniet und bitterlich gegeweint und ſich recht hyſteriſch benommen. Ich glaube, daß dies dem Fürſten Liechtenſtein nicht unbekannt iſt. Es blieb aber immer dieſer drohende erſte Januar. Was thun? Da iſt ihm der Gedanke gekommen, die Kriſe von ſich auf den Director Burckhard abzuleiten. Zuerſt hat er ihn durch einen Feund beſchwören laſſen, um ſeinetwillen zu gehen. Dann hat er ſich entſchloſſen, ihn gewaltſam zu ſtürzen. Dies war der Moment, wo er dem Herrn Thimig, der Frau Reinhold und dem Herrn Bettelheim die Hand gereicht hat. Die Verſchwörung von oben griff nun nach der Revolte von unten, ganz wie in irgend einer kleinen Kabale des ancien régime. Aber nun fehlte noch ein Eclat. Dazu mußte man eine Zeitung haben. Von zwei großen Wiener Tageszeitungen wurde das dem Inten-

Digitized by Google

danten abgeſchlagen. Endlich gelang es ihm doch und — das Reſultat kennt man. Dabei iſt auch mit dem Namen des Fürſten Liechtenſtein auf eine ſeltſame Art geſpielt worden und nicht bloß mit dem Namen des Fürſten Liechtenſtein.

Ich darf nicht verſchweigen, daß ich überzeugt bin, Schlenther hat von allen dieſen Dingen keine Ahnung gehabt; ihm ſind ſie gewiß ganz anders dargeſtellt worden. Ich kenne Schlenther als einen anſtändigen und loyalen Mann. Was ich von ſeiner Direction erwarte oder befürchte, ſoll ein anderes Mal geſagt werden.

II.

Ich habe neulich geſchildert wie der Intendant ſich mit den intriguierenden Komödianten gegen den Director Burkhard auf eine unrühmliche Weiſe verſchworen hat und wie dabei auch mit dem Namen des Fürſten Liechtenſtein ſeltſam geſpielt worden iſt, und nicht bloß mit dem Namen des Fürſten Liechtenſtein. Seitdem werde ich in einemfort gefragt, was denn auf meinen Artikel hin geſchehen ſei, da doch, meint man, der Intendant zu ſolchen Beſchuldigungen nicht ſchweigen könne. Nun, wenn die Leute ſo neugierig ſind, ſollen

Digitized by Google

ſie es denn erfahren. Ich weiß ja nicht alles und von dem, was ich weiß, kann ich noch nicht alles ſagen. Aber einiges davon darf ich doch ſchon jetzt erzählen.

Samstag, den 22. Januar, iſt mein Artikel erſchienen. Im Cottage hat man die Empfindung gehabt, mir antworten zu müſſen. Herr Thimig iſt mit der „Action" gegen mich betraut worden, er ſoll der Geſcheiteſte im Cottage ſein. Er hat zuerſt einen offenen Brief an mich ſchreiben wollen, aber dann hat er ſich das doch überlegt und iſt lieber zu dem Intendanten hingegangen. Dies war Dienstag, den 25. Januar, zwiſchen 12 und 1 Uhr, im Bureau der Bodencreditanſtalt, Teinfaltſtraße. Die Conferenz des Komikers mit dem Intendanten hat zunächſt das Reſultat gehabt, daß der Intendant ſogleich in das Zeitungsbureau von Goldſchmiedt in der Wollzeile geſchickt hat, um mehrere Exemplare der „Zeit" kaufen zu laſſen. Wahrſcheinlich hat er nachſehen wollen, ob denn der ſchreckliche Artikel in allen Exemplaren enthalten war. Dann hat er je ein Exemplar in ein großes Couvert geſteckt und dazu Briefe geſchrieben. Und dann hat er nachgedacht.

Am ſelben Tage habe ich von einer Freundin des Intendanten einen Brief bekommen, mit bitteren Vorwürfen, wie ich denn von Intriguen gegen den Director Burckhard reden könne, da doch „der talentvolle und in allen Kreiſen trotz neidiſcher Anfeindungen beliebte Director Burckhard ſeine Stellung eigenwillig niedergelegt hat." Dis iſt es nämlich, was der Intendant die Leute jetzt glauben machen möchte, geradeſo wie die Clique ſeit Monaten in Berlin erzählen läßt,

Digitized by Google

der Director Burckhard wolle vom Burgtheater weg, um ſich ungeſtört dem Studium der Phyſiologie ergeben zu können, ſeiner neueſten Leidenſchaft, wie ſolche Launen ſchon bei genialiſchen, aber ſprunghaften Menſchen vorkämen.

Am Mittwoch, dem 26. Januar, iſt dann dieſelbe Freundin des Intendanten, einen Brief des Intendanten mit ſeiner ſteifen, ſpitzen, wie geſtochenen Schrift in der Hand, zu mir in die Redaction gekommen, um mir ſein Leid zu klagen. Ich habe ſie ſchließlich gefragt, was ſie denn eigentlich will: was ich, nach ihrer Meinung oder ſeiner Meinung, thun ſoll. Da hat ſie mich gebeten, daß ich nur verſprechen ſoll, es bei jenem Artikel bewenden zu laſſen und die anderen Sachen, die ich etwa noch vom Intendanten weiß, nicht zu ſchreiben; dann ſolle mir alles vergeben ſein, während der Intendant mich ſonſt doch werde klagen müſſen. Ich habe bedauert, ihr das nicht verſprechen zu können. Nun hat ſie mir ein Rendezvous mit dem Intendanten vorgeſchlagen, am beſten in ihrer Wohnung, damit wir uns „ausſprechen“ könnten, der Intendant und ich. Ich habe geantwortet: Wenn mir der Intendant etwas zu ſagen hat, mag er zu mir kommen, aber allein werde ich nicht mit ihm reden, ſondern nur vor Zeugen; denn wenn ich ohne Zeugen und allein mit ihm rede, ſo wird er, wie ich ihn kenne, nachher behaupten, daß ich ihm abgebeten und er mir verziehen und in ſeiner Güte von meiner Verfolgung abgeſehen habe, und ſolche unwahre Dinge, wie er ſie zu ſagen pflegt. Da iſt die gute Dame traurig weggegangen.

Inzwiſchen hat der Intendant in einemfort nach-

Digitized by Google

gedacht. Endlich ist er auf eine Idee gekommen. Wie Herr Thimig meinte, es sei der Intendant, der mir antworten müsse, so meinte jetzt der Intendant, es sei der Fürst Liechtenstein, der mir antworten müsse. Eine Berichtigung meines Aufsatzes durch den Fürsten, das war seine Idee. Auf diese Bitte hat ihm der Fürst eine unverblümt abweisende Antwort gegeben. Nachdem der Intendant diese unverblümt abweisende Antwort erhalten hatte, hat er seinen Freunden erzählt, er werde so „gedrängt", meinen Aufsatz zu berichtigen, könne sich aber dazu nicht entschließen, weil man „so ein Blatt" doch nicht berichtigt.

Ich ersuche nun den Intendanten, mir keine Parlamentäre ins Haus zu schicken: denn es nützt doch nichts. Den Fürsten Liechtenstein aber bitte ich, der Sache eine Ende zu machen, indem er den Intendanten beauftragt, mich zu klagen. Ich möchte gern vor Gericht der Stadt erzählen, wie man Intendant ist.

*

Auch dem Herrn Anton Bettelheim ist mein Aufsatz sehr unangenehm gewesen. Er scheint sich jetzt doch zu schämen. Aber was soll er thun? Mir ins Gesicht zu lügen traut er sich nicht. Er hat also der „Frankfurter Zeitung", die meinen Aufsatz abgedruckt hatte, eine Berichtigung zugeschickt, feierlich betheuernd, daß er „niemals die Intendanz betreten und seit länger als einem Jahrzehnt weder direct noch indirect mit Baron Bezecny oder Regierungsrath Wlassack ein Wort gewechselt" habe. Dies ist eine alberne Erklärung:

Digitized by Google

denn was sie „berichtigt“, habe ich nicht behauptet und was ich behauptet habe, berichtigt sie nicht. Ich habe nie behauptet, daß Herr Bettelheim die Intendanz betreten oder mit dem Intendanten gesprochen hat. Nein, er ist ruhig im Cottage gesessen und hat dort auf seine stille und listige Art conspirirt. Dies soll er nicht versuchen abzuleugnen. Ich würde ihn sonst erinnern müssen, was ihm in seiner eigenen Familie über sein Verhalten gegen den Director Burckhard gesagt worden ist. Und es ist doch besser für ihn, wenn die Leute das nicht erfahren.

* * *

Ich will nun noch sagen, was ich von Schlenther für das Burgtheater erwarte und befürchte. Ich kenne und schätze ihn seit Jahren als einen klugen und redlichen Recensenten. Es wird jetzt in Wien gesagt, er sei der Berliner Speidel gewesen. Das ist wohl nicht richtig. Die große Auffassung der Kunst, die Speidel hat, fehlt ihm; er ist auch eigentlich kein Kritiker, wie dieses Amt bei uns verstanden wird, sondern der Sprecher einer literarischen Partei gewesen, der Berliner „Moderne“. Er hat für Ibsen gestritten, er ist im Kampfe für die freie Bühne gestanden, er hat dem jungen Hauptmann bei seinen ersten Schritten geholfen. Nach dieser Vergangenheit dürfen wir wohl erwarten, daß er sich treu bleiben, die Direction auf eine literarische Weise führen und die Jugend nicht ausschließen, also dem Director Burckhard auf seinen Wegen nachfolgen wird.

Digitized by Google

Ich befürchte nur, daß es ihm schwer sein wird, den Schauspielern nicht nachzugeben. Er ist als der gute Freund des Herrn Thimig gekommen, aber es geht doch nicht, daß er sich als Director dem Herrn Thimig verschreibt. Als Director darf er keiner Clique, sondern er muß dem ganzen Theater gehören. Er muß trachten, uns bald zu beweisen, daß er nicht der Director einer Partei sein will. Wird er das können?

Ich befürchte ferner, daß er, mit dem Praktischen des Theaters nicht vertraut, Mühe haben wird, auf der Bühne heimisch zu werden. Woher soll er auf einmal inscenieren können? Er darf aber nicht vergessen, was Laube einmal geschrieben hat: „Ein Theater — das erkannte ich in den ersten Wochen — ist heutigentags nicht mehr vom Bureau zu dirigieren, die wichtigste Arbeit der Direction muß auf der Scene geleistet werden".

Ich befürchte endlich, daß er, als Berliner, die Berliner Autoren protegiren wird. Er hat gewiß die beste Absicht, der Wiener Literatur gerecht zu werden. Aber wird er sich von seinem Berliner Geschmacke absagen können? Ihm werden halt die Berliner Werke besser gefallen als unsere Wiener. Er bedenke jedoch, daß das Burgtheater eine Stätte der österreichischen Cultur sein soll.

Es war gescheit von ihm, kein Programm auszusprechen. Er will seine Thaten für sich reden lassen. Warten wir sie ab.

Digitized by Google

III.

Der verantwortliche Redacteur der „Zeit“ hat eine Zuschrift erhalten, welche lautet:

Sr. Wohlgeboren Herrn Dr. Heinrich Kanner,
verantwortlicher Redacteur der Wochenschrift „Die Zeit“
Wien.

Als bevollmächtigter Vertreter des Herrn Dr. Anton Bettelheim ersuche ich Sie auf Grund des § 19 des Preßgesetzes anruhende Berichtigung in die nächste Nummer Ihres Blattes in der gesetzlichen Form aufzunehmen und mir den Empfang der Berichtigung zu bescheinigen.

Hochachtungsvoll

Wien am 5. Februar 1898. Dr. Edmund Benedikt.

Berichtigung.

In Nr. 175 der „Zeit“ vom 5. Februar 1898 ist in dem „Burgtheater“ überschriebenen Artikel ein meinen Clienten Dr. Anton Bettelheim betreffender Passus enthalten, welcher durchaus auf Unwahrheit beruht. Der Inhalt der von Herrn Dr. Anton Bettelheim an die Frankfurter Zeitung geschickten Berichtigung des in der „Zeit“ vom 22. Januar 1898 erschienenen Artikels „Burgtheater“ ist unrichtig, weil verstümmelt wiedergegeben.

Diese von Herrn Dr. Bettelheim der Frankfurter Zeitung telegraphisch zugesendete und von dieser vollinhaltlich abgedruckte Berichtigung lautete:

„Ich habe niemals und mit niemandem zum Sturze Burckhards mich verbündet. Geradezu absurd ist die Behauptung, daß Excellenz Bezecny mir die Hand gereicht zur Verschwörung. Ich habe niemals die Intendanz

Digitized by Google

betreten und seit länger als einem Jahrzehnt weder direct noch indirect mit Baron Bezecny oder Regierungsrath Wlassak ein Wort gewechselt."

Es ist daher unwahr, daß Dr. Bettelheim nicht dasjenige berichtigt hat, was Herr Bahr in dem Artikel vom 22. Januar 1898 der „Zeit" fälschlich behauptet hat, unwahr, daß Herr Dr. Bettelheim auf irgend eine Art gegen Dr. Burckhard conspirirt hat, unwahr, daß ihm in seiner eigenen Familie über sein Verhalten gegen den Director Burckhard von irgend einer Seite irgend ein Wort gesagt wurde.

Ebenso unwahr sind alle in dem Artikel an diesen unwahren Sachverhalt geknüpften Bemerkungen, deren gebührende Beurtheilung mein Client getrost allen Unbefangenen anheimgiebt.

Hochachtungsvoll

in Vertretung des Dr. Anton Bettelheim

Dr. Edmund Benedikt.

Diese Zuschrift hat der verantwortliche Redacteur der „Zeit" erhalten. Der Unglückliche, der sie verfaßt hat, scheint also zu meinen, daß das eine „Berichtigung" im Sinne unseres Gesetzes ist. Er irrt. Es ist keine Berichtigung, sondern eine „Einrede", die mit dem § 19 gar nichts zu thun hat. Sie möchte gern drei Dinge versuchen. Erstens schmuggelt sie eine in der „Frankfurter Zeitung" enthaltene Erklärung des Herrn Dr. Anton Bettelheim ein, die ich weder „unrichtig" noch „verstümmelt", sondern gar nicht „wiedergegeben" habe, weil mein Blatt nicht dazu da ist, Zuschriften an

Digitized by Google

andere Zeitungen nachzudrucken. Ich habe in meinem Blatte geſchrieben: „Er hat alſo der ‚Frankfurter Zeitung‘, die meinen Aufſatz abgedruckt hatte, eine Berichtigung zugeſchickt, feierlich betheuernd, daß er niemals die Intendanz betreten und ſeit länger als einem Jahrzehnt weder direct noch indirect mit Baron Bezecny oder Regierungsrath Wlaſſack ein Wort gewechſelt habe“. Ich führe alſo drei Thatſachen an: die Thatſache, daß die „Frankfurter Zeitung“ meinen Aufſatz abgedruckt hat, dann die Thatſache, daß der Herr Dr. Anton Bettelheim der „Frankfurter Zeitung“ eine Berichtigung zugeſchickt hat, und endlich die Thatſache, daß der Herr Dr. Anton Bettelheim feierlich betheuert. Da ich nur drei Thatſachen anführe, kann es auch nur drei Berichtigungen geben: es iſt unwahr, daß die „Frankfurter Zeitung“ abgedruckt hat, oder es iſt unwahr, daß der Herr Dr. Anton Bettelheim zugeſchickt hat, oder es iſt unwahr, daß der Herr Dr. Anton Bettelheim betheuert. Alles andere iſt keine Berichtigung mehr. Wenn jemand ſchreibt: Hermann Bahr ſagt in einem ſeiner Bücher, daß u. ſ. w., ſo giebt es nur zwei Fälle. Entweder er citirt mich falſch oder er citirt mich richtig. Citirt er mich falſch, ſo kann ich ihn berichtigen. Wenn er mich aber richtig citirt, ſo kann ich nicht, „auf Grund des § 19 des Preßgeſetzes“, verlangen, daß er zudem auch noch mein ganzes Buch abdrucken ſoll. So ſchrecklich iſt der § 19 doch nicht. Aber weiter. Weiter heißt es: „was Herr Bahr in dem Artikel vom 22. Januar der ‚Zeit‘ fälſchlich behauptet hat“. Dieſes „fälſchlich“ iſt wieder ungehörig,

Digitized by Google

weil es keine Berichtigung einer Thatsache, sondern die subjective Meinung eines Herrn ist, die doch gar niemanden interessiren kann. Endlich wird von Bemerkungen gesprochen, „deren gebührende Beurtheilung mein Client getrost allen Unbefangenen anheimgiebt". Auch das ist wieder keine Berichtigung, sondern ein Appell an das Publicum, der mit dem Gesetze nichts zu thun hat: als ein Gefäß für die Seufzer jeder gekränkten Unschuld kann nämlich der § 19 doch nicht gedacht sein.

Ich könnte also diese „Berichtigung" die keine ist, in den Papierkorb werfen und ruhig warten, bis der Herr Dr. Anton Bettelheim einen Advocaten auffindet, der sich die Mühe nimmt, nach dem Gesetze zu berichtigen. Ich will das aber nicht. Der Herr Dr. Anton Bettelheim soll sich vertheidigen können. Mir ist es ja nicht darum zu thun, gegen ihn Recht zu behalten, sondern mir ist es darum zu thun, daß die Wahrheit herauskommen soll. Darum drucke ich die Mittheilung seines Advocaten ab und darum will ich jetzt Einiges aus der Geschichte berichten, wie der Verdacht gegen den Herrn Dr. Anton Bettelheim, bei mir und bei anderen, entstanden und gewachsen ist. Danach soll jeder im Publicum sich seine Meinung selbst bilden können und jeder wird dann wissen, was er von der Sache zu halten hat.

Gleich nach der Dresdner Reise des Herrn Thimig hat man mir erzählt, daß der Herr Dr. Anton Bettelheim für Schlenther „arbeite", und man hat mich gebeten, den Director Burckhard vor dem falschen Freund zu warnen. Ich habe gesagt: „Das ist nicht möglich!

Digitized by Google

Bettelheim gehört doch zu den Intimen des Directors, er ſchwärmt für ihn, er redet ihn „Meiſter“ an und Sie ſollten nur einmal ſehen, wie er, wenn er mit dem Director zuſammen iſt, von Bewunderung und Freundſchaft und Liebe förmlich trieft.“ Darauf der andere: „Laſſen Sie ihn trieſen, es iſt doch ſo! Sie werden es ja ſehen. Darum gehen Sie zum Director hin und warnen Sie ihn!“

Ich bin nicht zum Director gegangen und ich habe ihn nicht gewarnt: denn ich habe es nicht glauben können, ich habe mich gewehrt, es zu glauben, und es war gegen mein Gefühl, Freunde zu verhetzen. Aber inzwiſchen, im December, iſt das Gerücht immer lebendiger geworden. Bald da, bald dort, erſt leiſe, dann lauter iſt der Herr Dr. Anton Bettelheim als „Verſchwörer“ genannt worden, von den einen mit Entrüſtung, von den anderen ſogar als ein Argument gegen den „unfähigen“ Director Burckhard, der ſelbſt ſeine nächſten Freunde zwinge, ihn aufzugeben und ſich zur anderen Partei abzuwenden.

Am 14. Januar ſind einige Herren abends bei Lobmeyr zum Souper geweſen, unter ihnen auch der Herr Dr. Anton Bettelheim. Damals war gerade die „Verſchwörung“ im Burgtheater das Geſpräch der ganzen Stadt und Jemand, den der Director Burckhard weiter nichts angeht, der aber von der Entrüſtung aller anſtändigen Menſchen gegen jene Intriguanten ergriffen war, iſt in ſeiner Harmloſigkeit, wie gute Menſchen ſchon in ſolchen Sachen Glück haben, zufällig auf den Herrn Dr. Anton Bettelheim zugegangen und hat ihn

Digitized by Google

gefragt, ohne jede Absicht, bloß um seinem Zorne über die Clique Luft zu machen: „Also was sagen Sie zu den Sachen im Burgtheater? Ist da ein Gesindel beisammen! Was?“ Statt zuzustimmen, wie jener es von dem Freunde Burckhards erwartet hatte, ist der Herr Dr. Anton Bettelheim verlegen, ja betreten gewesen, hat gestottert und sich abgewendet. Mein naiver Freund hat noch immer nichts begriffen, sondern zu einem Nachbar ganz verwundert gesagt: „Was hat denn der Bettelheim heute? Ich will mit ihm über die ‚Verschwörung‘ im Burgtheater reden, und er dreht sich ganz beleidigt um! Was ist denn da geschehen?“ Da hat der Nachbar gelacht: „Kind Gottes! Da haben Sie eine schöne Geschichte gemacht! Der Bettelheim ist ja selbst dabei gewesen!“

Und ich habe es noch immer nicht glauben wollen. Von allen Seiten habe ich immer dasselbe gehört und immer habe ich noch dasselbe gesagt: „Nein, es ist ja nicht möglich!“ Dann habe ich erfahren, was über das Verhalten des Herrn Dr. Anton Bettelheim gegen den Director Burckhard in seiner eigenen Familie gesagt worden ist. Ich könnte die Worte berichten, aber sie sind ja gleich. Mir haben sie bewiesen, daß der Herr Dr. Anton Bettelheim sogar in seiner eigenen Familie der Intrigue gegen seinen Freund beschuldigt worden ist.

Nun frage ich meine Leser: giebt es einen unter ihnen, der da an meiner Stelle noch gezweifelt hätte? Was aber habe ich gethan? Ich habe noch immer gezweifelt und habe gesucht. Und dann? Was habe ich dann gethan? Habe ich schließlich den Herrn Dr. Anton

Digitized by Google

Bettelheim angeklagt, wie ich zum Beispiel Herrn Thimig oder wie ich den Intendanten angeklagt habe? Nein, bei allen diesen Indizien, denen nichts widersprach, habe ich noch immer gezögert. Wie vorsichtig, wie behutsam habe ich den Herrn Dr. Anton Bettelheim angefaßt! Man erinnere sich nur, was ich geschrieben habe. Ich citire wörtlich: „Als der dritte in der Verschwörung wird ein Wiener Schriftsteller genannt. Ich habe das lange nicht glauben wollen, weil ich es nicht begreifen konnte. Aber es scheint wirklich wahr zu sein, daß auch Herr Anton Bettelheim mitgespielt hat. Was kann sein Motiv gewesen sein? Er war, wie man bei uns zu sagen pflegt, mit dem Director Burckhard „sehr gut"; er hat über seine Werke enthusiastisch geschrieben, ja ihn mit Anzengruber verglichen. Ich vermuthe also, daß es ihm weniger darum zu thun gewesen ist, gegen den Director Burckhard als für den Director Schlenther zu intriguiren." Kann man eine Sache behutsamer, vorsichtiger anfassen, als mit diesen „wird genannt", „es scheint" und „ich vermuthe"? Wie leicht hätte es der Herr Dr. Anton Bettelheim gehabt, sich zu vertheidigen! Ein paar Worte an mich hätten genügt! Wir sind ja keine Feinde, nicht einmal Gegner, wir sind in der Censurcommission zusammengewesen, wie oft sind wir nach der Sitzung plauschend im Wirthshaus gesessen, wie oft sind wir nach dem Burgtheater bis zur Tramway in der Liechtensteinstraße zusammengegangen! In dem letzten Briefe, den ich von ihm habe, aus dem vorigen Jahre, rechnet er sich unter

Digitized by Google

meine „ehrlichen Freunde“; er ſchreibt: „Sie werden, deſſen bin ich gewiß, Ihren Weg aufwärts finden auch ohne Winke irgendwelcher pedantiſcher Schulmeiſter“, er redet mir zu, mich an den Roman meiner Salzburger Jugend zu machen, den ich einmal verſprochen habe, und er ſchließt: „Alles, was Sie ſind und alles, was Sie können, als Lyriker, als Humoriſt, als Gamin, als Selbſtbiograph und als ſchwarzgelber Gemüthspatriot, könnte da zu einem Ganzen zuſammenſchießen, das Ihnen kein anderer vor- und nachmacht“. Denkt man über einen Menſchen ſo, dann kann man ihm doch ganz gut antworten, wenn er einen vorſichtig und behutſam angegriffen hat. Er hätte mir doch nur zu ſchreiben brauchen: „Sie ſind falſch informirt, ich gebe Ihnen mein Ehrenwort, daß ich an der Verſchwörung gegen unſeren Freund auf keine Weiſe, weder direct noch indirect, weder durch Handlungen noch durch Worte oder Briefe, weder als Mithelfer noch als Mitwiſſer, theilgenommen habe“. Einen ſolchen Brief hätte ich abdrucken und ich hätte mich entſchuldigen müſſen. Warum hat er mir das nicht geſchrieben? Oder, wenn er ſchon an mich nicht ſchreiben wollte: warum hat er das nicht an Herrn Dr. Mamroth von der Frankfurter Zeitung geſchrieben? Warum hat er, ſtatt eine ſolche Erklärung abzugeben, ſich mit einer „Berichtigung“ abgequält, die keine iſt, weil ſie das, was er berichtigen muß, gerade das, nicht berichtigt?

Gerade durch dieſe „Berichtigung“ an die Frankfurter Zeitung iſt ſeine Sache nicht beſſer geworden. Auch wer noch keinen Verdacht auf ihn gehabt hätte,

Digitized by Google

könnte durch ſie mißtrauiſch werden. Was erklärt er denn da? Er erklärt, ſich mit niemandem „verbündet“ zu haben. Ein bequemes Wort! Ich bin ja in ſolchen Verſchwörungen kein Laie, ich habe ſelbſt in dieſem Fache auch einmal practicirt. Ich habe auch einmal einen Director ſtürzen helfen, den Director Müller-Guttenbrunn, und ich habe auch einmal einen Director holen geholfen, den Director Gettke. Es iſt nur ein kleiner Unterſchied zwiſchen mir und dem Herrn Dr. Bettelheim, ein ganz kleiner Unterſchied nur: ich habe damals dem Director Müller-Guttenbrunn vorher Fehde angeſagt, in meinem Blatte und in offener Generalverſammlung, während der Herr Dr. Anton Bettelheim bis zum letzten Moment der warme Freund des Director Burckhard geblieben iſt. Ich weiß alſo auch, wie man beim Theater Verſchwörungen macht. Ich weiß, daß man da jederzeit erklären kann, ſich nicht „verbündet“ zu haben. Ich hätte damals jederzeit erklären können, daß ich mich niemals und mit niemandem gegen den Director „verbündet“ habe. Nein, auch wir haben damals kein „Bündnis“ gebraucht, es iſt gar nicht nöthig geweſen. Die feindlichen Schauſpieler haben auf ihrer Seite „gearbeitet“, ich auf der meinen. Aber wir ſind auf keinem Rütli geweſen. Nein, ſo dumm iſt man nicht. Und was erklärt der Herr Dr. Anton Bettelheim ſonſt? Daß er ſich mit dem Intendanten nicht verſchworen hat, daß er die Intendanz nicht betreten hat, daß er mit dem Intendanten kein Wort gewechſelt hat. Aber das hat man auch gar nicht behauptet: denn wir wiſſen, daß Herr

Digitized by Google

Thimig — er hat es ja selbst gestehen müssen — die Intendanz betreten hat und daß Herr Thimig mit dem Intendanten Worte gewechselt hat. Was man behauptet hat, ist nur, daß ein Verdacht, bei mir und bei anderen, gegen den Herrn Dr. Anton Bettelheim besteht, er habe irgendwie bei der Intrigue gegen seinen Freund, den Director Burckhard, mitgespielt: direct oder indirect, durch Handlungen, Worte oder Briefe, als Mithelfer oder als Mitwisser. Von diesem Verdachte muß er sich reinigen.

Lotte Witt.

Ich habe schon einmal erzählt, wie ich das Fräulein Lotte Witt zum ersten Mal sah. Das war in Petersburg, es ist jetzt über sieben Jahre. Sie kam von Elberfeld, fast noch ein Kind, und sollte sich bei Bock, neben Mitterwurzer, Vollmer, Reicher, der Jenny Groß und dem Berliner Klein, in Episoden versuchen. Da sagt am ersten Tage die Darstellerin der Haubenlerche ab. Der Director ist verzweifelt. Er hat kein anderes Stück bereit. Was thun? Wir rennen hin und her, niemand weiß einen Rath. In dem Wirrwarr, tritt die kleine Person vor und bietet sich an: sie hat

Digitized by Google

die Rolle schon gespielt. In Elberfeld, schreit der Director wüthend. Das macht ja nichts, antwortet sie gelassen. Was thun, was thun? Jeder redet, die Zeit vergeht. Die andern sind schon ungeduldig geworden. Also was ist? Der Director ringt die Hände und stöhnt, die kleine Person steht ruhig dabei und wartet. Endlich wagt er es doch. In Gottes Namen! Schön wird es ja nicht sein! Aber schließlich! Die kleine Person strahlt. Uns ist recht bange. Wir haben das heitere Kind gern und es thut uns leid; es hat offenbar noch gar keine Ahnung, es glaubt: das ist hier so wie in Elberfeld! Armes Kind! Du wirst die Menschen erst kennen lernen! . . . . . Und es ist acht Uhr geworden, in dem ungeheuren Theater summt und surrt es, der Vorhang geht auf, jetzt wird es still — und nun kommt sie. Es ist uns gar nicht geheuer. Was wird geschehen? Der Director steht in der ersten Coulisse, klopft leise mit dem Stock und trippelt nervös. Was wird geschehen? Wir athmen kaum. Aber sie fängt mit der größten Ruhe zutraulich zu plaudern an, wie sie auf der Fahrt mit uns geplaudert hat, gleich wie zu alten Bekannten, und ihre helle Stimme wiegt sich und jetzt fliegt ihr Lachen auf ein Mal wie eine Lerche durch das Haus. Und jetzt hört man ein seltsames Rauschen an den vielen Menschen fließen und jetzt haben wir auf ein Mal gar keine Angst mehr um sie. Der Director ist groß geworden und steht da und zwinkert uns triumphirend zu: Hab' ich das fein gemacht, was? Und wir sehen uns an und wissen jetzt alle, daß die kleine Person eine große Schauspielerin ist, und wir haben eine solche

Digitized by Google

Freude! Ich habe seitdem noch manches beim Theater erlebt, aber niemals habe ich mehr das ganze Geheimniß des Schauspielers lebendiger gespürt: dieses ist, den Menschen durch seine bloße Existenz wohl zu thun, wie einem Blumen wohl thun, bloß dadurch, daß sie auf der Welt sind; dafür kann man ihnen nie genug danken. Sie machte die Stadt ganz toll; Mitterwurzer, Vollmer und Reicher waren vergessen, man wollte nur immer sie sehen, nur sie. Mit einem Blick, durch ein Wort bezauberte sie, die Schwere des gemeinen Lebens war gewichen und alle wurden froh.

Von Petersburg ging sie zu Pollini nach Hamburg. Es war dort gerade so: sie sah die Leute nur an und hatte sie schon. Der Director Burckhard hörte von ihr, fuhr hin und fühlte gleich, was sie für unser Burgtheater werden könnte. Am 1., 3. und 6. April 1895 ließ er sie bei uns gastieren. Sie gefiel außerordentlich und wurde sofort engagiert. Sie war in den vier Jahren, die ich sie nicht gesehen hatte, doch anders geworden. Damals hatte sie sich doch eigentlich begnügt, den Reiz ihres reinen, innigen und, ich muß es noch einmal sagen, so blumenhaften Wesens walten zu lassen. Es genügte ihr, was Schopenhauer vom Schauspieler fordert: „ein tüchtiges und ganz completes Exemplar der Menschheit zu sein.“ Um die Rolle selbst kümmerte sie sich noch nicht gar zu viel. Aber jetzt hatte sie gelernt, sich in das Schauspiel zu ordnen. Sie war gebändigt; jetzt hielt sie an sich, Wort und Geberde hatten das schönste Maß, sie vergaß nicht mehr, dem Ganzen zu gehorchen. Die glücklichste Natur war zur edelsten Kunst geworden.

Digitized by Google

Dann habe ich sie wieder zwei Jahre nicht sehen dürfen, bis zum November 1897. Da war ich einen Abend in Hamburg. Man gab Helgas Hochzeit. Das Stück hatte in Wien nicht gefallen, dort wirkte es sehr. Man muß nur aber auch gesehen haben, wie sie das, mit dem vortrefflichen Bozenhard, spielte! Ich wurde unruhig. Ich suchte nach einem Wort, einem Namen für den unbeschreiblichen Zauber ihrer Art. Auf ein Mal fiel mir Mitterwurzer ein. Ich mußte über mich lachen, das war doch dumm! Die liebe, kleine Hexe — und der Große, Gewaltige, Unheimliche! Aber es ließ in mir nicht ab und sagte doch immer wieder: Mitterwurzer. Es muß etwas an ihr sein, das mich an Mitterwurzer erinnerte. Aber was? Ich dachte an den Dr. Wespe von Mitterwurzer. Das war genau dieselbe Art von Laune. Eine Laune, die sonst unsere Schauspieler nicht mehr kennen, hatte Mitterwurzer gehabt und dieselbe Art von Laune hatte sie auch: nämlich, man sah und hörte ihr die Lust am Theaterspielen an. Das war es: man fühlte ihre Freude an ihrem Metier mit, die alte tolle Komödiantenfreude. Wenn man einem richtigen Tischler hobeln zusieht, so spürt man, daß ihm das wichtigste auf der ganzen Welt das Hobeln ist, und man freut sich, daß der Tischler hobelt, wie man sich freut, daß der Fisch schwimmt und daß der Vogel fliegt, weil man das Gefühl hat, daß es in der Ordnung ist. Ich weiß nicht, ob man mich gleich verstehen wird, aber mir scheint es sehr traurig, daß unsere Künstler das nicht mehr haben: diese redliche Tischlerfreude am Hobeln.

Digitized by Google

Mir ſcheint der rechte Erzähler der zu ſein, der erzählt, um zu erzählen, weil er es nicht laſſen kann, weil es gar ſo ein Vergnügen iſt und weil es doch auf der Welt nichts Schöneres giebt. Der rechte Maler iſt der, der malt, um zu malen, weil ihm erſt wohl iſt, wenn er malt. Der rechte Schauſpieler ſpielt, um zu ſpielen, weil er ſpielen muß: er wird erſt auf der Bühne lebendig, da wacht er auf, da iſt er in ſeinem Element. Das reißt den Zuſchauer mit: bald fragt er auch nichts mehr, nicht um die Rolle und nicht um das Stück, ſondern giebt ſich auch der großen Freude hin, daß den Menſchen das Theaterſpielen verliehen worden iſt, das herrliche Theaterſpielen.

Nun iſt ſie wieder da und ſoll bei uns bleiben, vorläufig freilich nur zwei Jahre. Mit einer wunderbaren Friſche hat ſie neulich die Ilka geſpielt, dann in der reinſten Poeſie das Rautendelein, da war ſie wie unſer deutſches Märchen ſelbſt. Alle haben gleich gefühlt, was ſie dem Burgtheater werden kann: gerade das, was es nicht hat und was es haben muß — der Liebling, in den ſich die ganze Stadt verliebt. Von unſerer Tradition wird ja jetzt wieder ſo viel geſprochen, aber was iſt denn immer ihr Sinn geweſen? Wir wollen vom Schauſpieler, daß er ein beſonders edles Stück der Menſchheit ſei, ſchön anzuſchauen und von einer ſo warmen und ſtrahlenden Natur, daß uns in ſeiner Gegenwart beſſer wird und er uns behilflich iſt, frei und froh zu werden. Ein ſolcher kann uns dann an der Hand nehmen und gern laſſen wir uns von

Digitized by Google

ihm zum Spiel führen, zum heiteren Spiel mit dem Leben. Dies ist es, was wir wollen.

Mit dem Fräulein Lotte Witt ist dem neuen Director das Glück ins Haus geflogen; wir werden sehen, ob er es verdient.

Paul Schlenther.

In diesen Tagen soll es sich entscheiden, ob Herr Schlenther gehen muß oder am Burgtheater bleiben darf. Da ist es wohl an der Zeit, einmal die fünf Monate seiner — Thätigkeit kann man das ja kaum nennen, aber sagen wir: Anwesenheit bei uns ein wenig zu bedenken. Ich will referiren, wie es ihm ergangen ist, wie er begonnen hat, was er that, was er ließ, wo er am Ende verblieb und wie wir uns also mit ihm, für ihn oder gegen ihn, wenn es ihm erlaubt werden sollte, daß er bleiben darf, zu verhalten haben werden.

Es dauerte es bischen lang, bis er überhaupt begann. Er hatte etwas viel mit Bücklingen durch alle Instanzen, Rührungen über den gewissen „Geist des Burgtheaters“ und Angelobungen an seine Clique im Cottage zu thun und kaum war er mit der Be-

Digitized by Google

wunderung des alten Intendanten fertig, so fing er mit der des neuen von vorne an; nie ist allen Functionären inständiger, flehentlicher hofiert und geschmeichelt worden. Ich weiß nicht, ob das so klug gewesen ist, als der Herr Schlenther meint. Er kennt die Wiener nicht. Die Wiener haben es nicht sehr gern, wenn jemand in alles hineinkriecht, und mit einem Erstaunen, das von Mißachtung nicht mehr gar zu fern war, sahen sie zu, wie der Berliner Gelehrte auf einmal die albernsten Phrasen der Wiener Vorstadt anzustrudeln mit jedem Bänkelsänger um die Wette beflissen war.

Endlich mußte er aber doch beginnen. Es ging nicht mehr. Man war schon ein bißchen ungeduldig geworden. Seine Freunde aus dem Cottage, die Verschwörer gegen Burckhard, liefen mit großen Worten in der Stadt herum: man werde etwas erleben, nun sollte man erst sehen, wie unfähig jener gewesen, denn dieser sei in allem das Gegentheil! Sie hatten nicht gelogen. Wir erlebten wirklich etwas. Er war wirklich das Gegentheil. Er begann endlich. Er begann mit einem Stück, das Burckhard abgewiesen hatte. Es fiel durch. Ein anderes folgte, das Burckhard nicht geben wollte, bis er einen Nachkommen für Mitterwurzer hätte, um unseren alten Ibsen nicht muthwillig lächerlich zu machen. Es fiel durch. Ein drittes kam, das Burckhard für die Witt und Kainz aufgehoben hatte, die mit ihrer reifen Kunst die Spielerei wohl gehalten hätten. Es fiel durch. Herr Schlenther wollte auch seine „Entdeckung" haben: ein Fräulein Ansion

Digitized by Google

kam, eine entſetzliche Novize, die auf der Bühne noch nicht ſtehen und nicht gehen konnte. Sie fiel durch. Herr Devrient mußte einen Liebhaber ſpielen. Er fiel durch. In der Noth trommelte Herr Schlenther ein paar Gäſte aus der Provinz her. Sie fielen durch, alle fielen durch.

Aber Engels, wird man ſagen. Nun, Engels zu „entdecken“ iſt heute eigentlich nicht mehr gar ſo ſchwer; die Kunſt wäre, ihn zu bekommen. Das hatte ſchon Burckhard vor, aber er hütete ſich, ihn gaſtieren zu laſſen, ohne gewiß zu ſein, daß er ihn auch behalten würde. Wozu dem Publicum erſt ein Bedürfniß machen, das man dann doch nicht befriedigen kann? Engels hat einen enormen Erfolg gehabt und was wird das Reſultat ſein? Er kommt nicht zu uns und das Reſultat iſt, daß die Komiker, die das Burgtheater hat oder was ſich ſo nennt, dem Publicum ganz unerträglich geworden ſind und daß man bei jeder Première jetzt hören wird: „Ja, das müßte aber halt der Engels ſpielen, denken Sie ſich da den Engels —!“ So wird der Abweſende unſerem Theater aus der Ferne mehr ſchaden, als er je durch ſeine Anweſenheit nützen konnte.

Als Engels fort war, ging es gar nicht mehr. Es kamen überhaupt keine Zuſchauer mehr. Das Haus war wie ein Muſeum in der Provinz, ſo verödet lag es da. Traurig ſchlichen die Diener durch die große Stille hin und her, um manchmal einen Schnarchenden mit leiſer Hand zu berühren. Dies iſt kein Witz, es iſt wirklich ſo geſchehen. Man erſchrack. Der Caſſier

Digitized by Google

miſchte ſich ein. Man mußte etwas thun! Natürlich that man das Dümmſte: man beſchloß, bei herabgeſetzten Preiſen zu ſpielen. Ein Ausverkauf des Burgtheaters! Das Mittel der Cridatare! Wie ſchlecht kennt man den Wiener! Der Wiener giebt die letzte Hoſe her, um eine gute Vorſtellung zu ſehen; ſo groß iſt ſeine Liebe zum Theater. Das Deutſche Volkstheater könnte ſeine Preiſe verdoppeln und es wäre immer voll, weil dort gut geſpielt wird; das iſt das ganze Geheimniß. Aber der Haß des Wieners gegen eine ſchlechte Vorſtellung, ſeine Wuth über eine ſolche iſt ſo groß, daß er in das heutige Burgtheater nicht geht, und wenn man ſelbſt jedem noch eine goldene Uhr darauf geben wird.

Es ſollen aber die guten Momente unter der neuen Direction nicht verſchwiegen werden. Die Medelsky, dieſes rührende Geſchöpf mit der wunderbar beredſamen Seele, iſt uns immer theurer geworden. Die Witt iſt gekommen und hat alle Herzen bethört. Letzten Sonntag hat die Sandrock die Orſina geſpielt, die erſte neue Rolle unter dem neuen Director, und die paar Leute, die da waren, ſind ganz toll geworden, mit Schreien und Stampfen und Toben: das war kein Beifall mehr, es war eine Ekſtaſe. In abgetragenen Rollen des Herrn Thimig, die gar nicht mehr wirkten, hat Herr Treßler die heiterſte Zuſtimmung gefunden. In Epiſoden haben wir wieder die lichtvolle und mächtige Sprache des Herrn Löwe bewundert. An einer Geſtalt, die ihrem ruhigen und ſchönen Weſen doch eigentlich fremd iſt, hat uns Fräulein Bleibtreu ihre reine und gelaſſene

Digitized by Google

Kunſt erblicken laſſen. Dieſe guten Momente unter der neuen Direction ſollen nicht verſchwiegen werden. Aber bedenken wir auch, was ſie bedeuten! Erinnern wir uns doch ein wenig.

Die Medelsky hat Burckhard als ein ganz junges Ding aus dem Conſervatorium genommen. Erinnern wir uns nur. Wir haben damals alle gezweifelt, niemand hat recht an ſie glauben wollen, aber er iſt feſt geblieben. Auf ſeinen Credit hin haben wir uns ihre erſten Verſuche, die nicht ſchön waren, in Geduld gefallen laſſen und haben gewartet. Und erinnern wir uns, daß die ganze Verſchwörung gegen ihn an dem Tag begann, als er ſich vermaß, dem anmuthigen Mädchen das Rautendelein zu geben. Erinnern wir uns auch, daß er es war, der das Engagement der Witt, von der das Burgtheater, wie es ſcheint, in der nächſten Saiſon leben wird, gegen die Clique ertrotzte, derſelben Witt, die Herr Schlenther ſchon dem Deutſchen Theater abzulaſſen bereit war. Erinnern wir uns, daß er es war, der die Sandrock gegen alle Kabalen der Talentloſen geſchützt und gehalten hat, dieſelbe Sandrock, der dann Herr Schlenther ſogleich mit einer unerhörten Brutalität ins Geſicht zu ſchlagen ſich beeilte. Erinnern wir uns, daß er es war, dem wir Fräulein Bleibtreu, Herrn Löwe und Herrn Treßler verdanken. Erinnern wir uns nur.

Was bedeutet das alles alſo ſchließlich? Man überlege. Herr Schlenther hat die beſte Abſicht gehabt, nach dem Dictat ſeiner Clique zu regieren, und er hat ſich damit eine Blamage nach der anderen geholt.

Digitized by Google

Aber ein paarmal ſind die Dinge doch ſtärker geweſen und er hat ſich in die Tradition Burckhard fügen müſſen: das ſind ſeine Erfolge geweſen. Dies mag ihm ſagen, was er zu thun hat. Es mag ihm ſagen, was wir von ihm verlangen. Man erzählt mir, er beklage ſich in der Stadt herum, daß ich gegen ihn etwas habe, daß ich ihn „verfolge“, daß ich ſein Feind bin. Er irrt. Es fällt mir gar nicht ein. Ich habe nichts gegen ihn. Von mir aus mag er gehen müſſen oder bleiben dürfen; es giebt wenige Dinge auf der Welt, die mir ſo gleichgiltig ſind. Ich hatte von einer Erneuerung jener großen alten Zeit im Burgtheater geträumt. Meine Ueberzeugung iſt, daß es dazu nur einen Mann, einen einzigen Mann unter uns giebt, der dies durch ſeine Geſinnung, ſeinen Muth und ſeine Bravour fähig iſt. Dieſen prachtvollen Menſchen hat man nicht wollen und heute würde er wohl ſelbſt nicht mehr wollen. Er ſitzt jetzt bei ſeinen Acten und freut ſich, einmal das Geſchwirre von Luſt und Gier und allen Leidenſchaften unter den Menſchen auf einer anderen Seite zu betrachten. Mein Traum iſt aus. Da wir nun ihn nicht mehr haben können, iſt es uns ſehr gleichgiltig, ob ſein Nachfolger Herr Schlenther oder Herr Lindau oder Herr von Schönthan heißt. Aber von jedem werden wir verlangen, daß er der Tradition Burckhard folgen ſoll. Dieſe Tradition Burckhard heißt, für die Schauſpieler: die Sandrock, die Medelsky, die Witt und Kainz. Sie heißt für die Stücke: Hauptmann und Sudermann, Schnitzler und Ebermann, die Jugend. Und ſie heißt endlich: Er-

Digitized by Google

neuerung des classischen Repertoires, so daß es für das Gefühl der Heutigen wieder lebendig werde, nach dem unvergeßlichen Beispiel jenes „Don Carlos“. Herr Schlenther mag wählen. Weigert er sich, die Tradition Burckhard anzunehmen, und bleibt er dem Dictat seiner Währinger Clique gehorsam, so dauert es kein Jahr und man jagt ihn mit Schimpf und Schande davon. Ist er klug, nimmt er die Tradition Burckhard auf und bescheidet sich, ihr großes Andenken treu zu verwalten, dann werden wir vielleicht vergessen können, wie er zu uns gekommen ist und wie er bei uns begonnen hat. Mag er wählen. Er hat sein Schicksal in der eigenen Hand.

Wenn es aber wahr ist, daß man jemanden sucht und schon beinahe gefunden hat, der fähig ist, Intendant und Director zugleich zu sein, dann könnten wir wieder an die Zukunft unseres Burgtheaters glauben.

Digitized by Google

Deutsches Volkstheater.

Digitized by Google

1893.

Zwei glückliche Tage.

(Schwank von Franz v. Schönthan und Gustav Kadelburg. Zum erstenmal aufgeführt am 26. Januar.)

Das neue Stück von Schönthan und Kadelburg ist vortrefflich. Mit Kunst hat es nichts zu thun; es gehört nicht zur Literatur. Aber es trifft den Geschmack der Menge und unterhält. Sonst will es auch gar nichts. Es heuchelt keine literarischen Alluren. Es will nur amüsiren. Und in dieser Gattung des feineren Tingl-Tangls zum Gebrauche der höheren Tochter kann es als Muster gelten, an dem deutlich alle Gesetze zu lesen sind. Es ist genau, wie es das Publicum wünscht. Es mag vielleicht nicht Jedem gefallen. Aber der halte sich dann an das Publicum selbst, nicht an seine Diener.

August Niemann hat neulich geschrieben: „Die Literatur eines Volkes ist das Product seiner Anschauungen und Sitten, und sie beruht auf den auch für die öffentliche Rede giltigen Grundsätzen der Schmeichelei." Das klingt wenig erfreulich. Aber man kann nicht leugnen, daß es wahr ist, wenigstens für die Literatur, die wirken will. Wer nicht sich selber, sondern die

Digitized by Google

Anderen ausdrückt, nur der wird wirken. Wer Eigenes und Einziges ſucht, das ihm allein und keinem Anderen gehört, wird bald verſpottet und gemieden. Wer Jedem bringt, was Jeder lange ſelber weiß, genau wie Jeder es empfindet, nur in einer deutlicheren und handſameren Form, den verehren die Menſchen. Wer ihnen gleicht, den lieben und fördern ſie. Wer ſich von ihnen verändert, den laſſen ſie nicht gelten. Das iſt das Geheimniß, ſie zu gewinnen: „Er konnte nicht gefallen; er war trop différent“, ſagt Stendhal von ſeinem Julien Sorel. Es iſt auch das Geheimniß der guten Converſation: „Man muß auf Alles eingehen, was der Geſellſchaft angenehm iſt, ſo lange, als es ihr gefällt, verweilen, und Alles vermeiden, was ihr nicht paßt, indem man eigene Gedanken ſehr behutſam bringt und jeden glauben macht, man habe ſie von ihm“, räth La Rochefoucauld. Und es iſt das Geheimniß aller Wirkung auf Andere überhaupt. Darum ſchwärmt man für den „Trompeter von Säkkingen“, „das goldene Kreuz“ und die „Cavalleria“, und Bruckner bleibt dem Geſchmacke fremd; darum iſt Paul Thumann geſucht und Stuck wird verhöhnt. Wer wirken ſoll, muß ſchmeicheln. Es giebt ja Künſtler, die auf die Wirkung verzichten. Was dann aus ihrem Werke wird, wenn es nur einmal geſchaffen iſt, gilt ihnen gleich. Ihnen genügt die Freude am Schaffen, die Luſt und Trunkenheit der Geburt von Kunſt. Sich ſelber auszuſagen, das Heimlichſte gerade zu geſtalten und ein Geſchöpf von ſich zu geben, das allein von der eigenen Beſonderheit lebt, iſt ihr einziger Wunſch. Aber auf den

Digitized by Google

Lärm und Jubel der Menge müſſen ſie dann verzichten. Ruhm dürfen ſie nicht wünſchen. Und gar an die Bühne dürfen ſie nicht denken. Es giebt eine Dichtung für ſich allein, wenn einer das Publicum verſchmäht. Es giebt auch eine Malerei für ſich, die nicht nach dem Publicum fragt. Aber es giebt kein Theater für ſich: das Theater hat immer das Publicum ſchon in ſeinem Begriffe. Wer auf die Bühne tritt, will wirken. Wer auf die Bühne tritt, muß ſchmeicheln. Künſtleriſch iſt, was eine Natur ohne Reſt und Buße ausgedrückt enthält. Theatraliſch iſt, was gefällt. Es mag ab und zu geſchehen, daß etwas künſtleriſch und theatraliſch zugleich iſt. Doch trifft es ſich ſelten. Das Stück von Schönthan und Kadelburg iſt ganz unkünſtleriſch; es fehlt jede perſönliche Note. Aber es iſt ausgezeichnet theatraliſch, weil man dem allgemeinen Geſchmacke gar nicht beſſer ſchmeicheln kann.

Man wird vielleicht wieder auf franzöſiſche Poſſen verweiſen, welche luſtiger ſind und mehr Geiſt haben. Man wird ſagen: die Pariſer Librettiſten ſolcher Schwänke ſind doch an Witz und Grazie noch immer weit über dieſen Deutſchen. Ich glaube, da geſchieht den Deutſchen Unrecht. Beide verfahren ganz gleich. Beide ſchreiben, die Deutſchen genau wie die Pariſer, nach dem Herzen des Publicums. Daß dieſes am Weidendamm und in der Schumannſtraße ein anderes Herz hat als zwiſchen der großen Oper uud Tortoni, das iſt weder ihr Verdienſt noch ihre Schuld. Die feine Komödie der Franzoſen zeigt die Welt, die der Boulevardier ſieht und ſehen will, der plumpe Spaß

Digitized by Google

der Deutſchen zeigt die Welt, die der Philiſter ſieht und ſehen will. Es iſt das gleiche Princip der Schmeichelei, die nur mit jedem Publicum die Mittel wechſelt, je nach dem Ort und der Zeit. Man darf ja eigentlich niemals ſagen: dieſes Stück iſt gut und jenes iſt ſchlecht, weil man niemals ſagen kann: es wirkt oder es wirkt nicht, ſondern man ſoll nur ſagen: für dieſes Publicum in dieſer Stadt zu dieſer Zeit iſt es ein gutes oder ſchlechtes Stück.

Für das Publicum der bürgerlichen Familien, welches die beſſeren Plätze der norddeutſchen Theater hat, iſt dieſes Stück von Kadelburg und Schönthan ein kleines Meiſterwerk. Es ſchmeichelt ihm ausgezeichnet. Es ſchmeichelt ihm durch das Thema, in der Form und auch noch durch einer beſonders glücklichen Kniff.

Das Thema iſt gut gewählt. Es werden die Leiden der Unglücklichen geſchildert, welche eine Villa auf dem Lande haben, wo es denn nur zwei glückliche Tage giebt, den erſten, wann ſie ſie ahnungslos und ſtolz erwerben, und den letzten, wann ſie ſie nach ſchrecklichen Erfahrungen, die alle Ruhe aus ihrem Leben verſcheuchen, endlich wieder los ſind. Dieſes Thema iſt jedem nahe: Entweder hat er es ſchon an ſich ſelber erlebt, oder er wird jetzt getröſtet, daß er noch nicht ſo weit iſt, und hört gern, daß die Trauben ſauer ſind. Jeder wiederholt durch das ganze Stück bei ſich: Das hab' ich doch immer geſagt, und es hat mich nur gewundert, daß es noch Keinem eingefallen iſt. Und er fühlt es wie eine beſondere Aufmerkſamkeit der Verfaſſer für ihn, als hätten ſie es ausdrücklich nur ihm zuliebe

Digitized by Google

gewählt. Er iſt von allem Anfang mit an der Sache betheiligt. Er ſpielt ſelber mit. Es iſt gleich Stimmung und Intereſſe da. Er fragt von Scene zu Scene: Was kann jetzt kommen? Was würde ich jetzt machen? Was muß jetzt folgen? Und das iſt das beſondere Verdienſt an der Form dieſes Stückes, daß immer genau das kommt, was der gemäßigte Verſtand der Hörer erwartet, welche keinen Moment die ſüße Illuſion verläßt: genau ebenſo hätte ich es auch gemacht! Von Scene zu Scene geſchieht, was der Hörer, der die alten Poſſen kennt, vermuthet. Es geſchieht mit dem üblichen Apparat von Kotzebue bis auf Moſer. Es geſchieht an dem üblichen Perſonal, einem dummen Onkel, einer unmöglichen Tante und ganz unmöglichen Gäſten, einem Durcheinander von guten Bekannten aus Benedix, Sardou, Lubliner, L'Arronge und Adolf Ernſt. Nichts iſt fremd und ungewohnt. Alles verſteht man gleich: die ahnungsloſe erſte Freude, an der das klügere Parterre doch ſchon merkt, wie kurz ſie dauern und wie kläglich enden wird; die Entwicklung unverhoffter Qualen, die doch das klügere Parterre im voraus ſagen konnte; das verliebte Paar, um das dem klügeren Parterre von Anfang an nicht bangte. So fühlt ſich der Hörer immer über der Situation und auf der Höhe der Autoren. Und das iſt eben doch, um blos drei Mark für den Sitz, ein gar zu köſtliches Gefühl.

Und endlich noch der beſonders glückliche Kniff, ein letzter Schlager, der treffen mußte, eine wahrhaft geniale Schmeichelei für die Berliner, auf welche ja das Stück zuerſt berechnet iſt. Das iſt die Figur des Frei-

Digitized by Google

ſinger, des jungen Wieners, den draußen der eine der Autoren, bei uns Tewele ſpielt. Sie hat ein Raffinement von Pſychologie des Publicums, an dem man lernen kann. Ein geringerer Kenner hätte ſich da wahrſcheinlich viel geplagt, entweder (ein lockendes Thema, das nahe war) das Wiener Kind im Auslande zu zeigen, mit der offenen Bewunderung für alles Fremde, blos weil es fremd iſt, mit dem haſtigen Eifer, ſich zu verleugnen und in die neuen Sitten zu gewöhnen, mit der falſchen Scham, nur um keinen Preis den Wiener zu verrathen; oder etwa ſonſt irgendwie irgendeinen Zug, ſei es zu heiterer Satire, ſei es zu ausgelaſſener Caricatur zu geſtalten. Aber er wäre immer hinter der Wirkung dieſer Meiſter geblieben, welche den Wiener zeigen, wie der Berliner ſich ihn denkt. Der Berliner braucht keinen Wiener je geſehen zu haben, außer vielleicht einmal Nachts einen Kellner in einem Wiener Café; er kennt das Völkchen dennoch ganz genau. Er weiß, daß es harmlos, unſchädlich und komiſch iſt, gut zum Jodeln, Pfeifen und Tanzen, aber in ernſten Dingen nicht zu gebrauchen, beiläufig wie jene guten Geſellſchafter, von denen Bismarck einmal geſagt hat: amüſant bei Tiſche, dann 'rausſchmeißen! Ich weiß nicht, woher er das weiß. Aber er weiß es untrüglich. Er kann es beſchwören. Er iſt, wenn er einem wirklichen Wiener begegnet, immer ein bischen enttäuſcht, weil er ihm nie genug wieneriſch iſt. Ein Wiener nach der Natur würde auf der Bühne immer hinter ſeinen Erwartungen bleiben. Er will den luſtigen und feſchen Wurſtel, den er ſich bei dieſem Namen denkt. Er will

Digitized by Google

den Wiener, nicht wie er in der Wiener Wirklichkeit lebt, ſondern wie er in der Phantaſie der Berliner lebt. Das war der glückliche Fund unſerer Autoren.

Eigentlich iſt die Figur dieſes Freiſinger, wie alle großen Entdeckungen, im Grunde ſehr einfach. Sie folgt aus jener Loſung der Schmeichelei, die Menſchen und die Dinge zu zeigen, nicht wie ſie ſind, ſondern wie das Publicum ſie haben möchte. Sie iſt auch nicht einmal neu. In Operetten werden die Engländer, in unſeren Anekdoten die Böhmen ſo behandelt. Aber ſie war verläßlich. Sie konnte in Berlin ihre Wirkung nicht verfehlen. Sie mußte den Berlinern ſchmeicheln.

Und ſie hat auch den Wienern geſchmeichelt. Da war es der gewiſſe doppelte pſychologiſche Zirkel. Erſt ſtutzten ſie freilich und erſtaunten, weil ja das Geſetz auch für ſie gilt, daß Schmeichelei von der Bühne verlangt wird. Aber ſie faßten ſich gleich und empfanden es als eine viel beſſere und feinere Schmeichelei, daß ihnen Humor und Freiheit genug zugemuthet wurde, ſolchen Scherz auf eigene Koſten zu vertragen; ſie lachten ohne Arg und ließen es ſich fröhlich gefallen. Ich finde das ſehr nett und freue mich, daß ihr milder und beſonnener Geſchmack, der immer mühelos das Rechte trifft, die nicht unbedenkliche Probe, auf die ich keinen Berliner ſtellen möchte, mit Anmuth und Heiterkeit gewann.

Schauſpieleriſch ſind ſolche Stücke ein Unglück. Sie corrumpiren die Schauſpieler. Da iſt keine Rolle, welche durch Empfindung zu ſchaffen oder aus dem Leben zu geſtalten wäre. Zeichnung iſt nicht möglich,

Digitized by Google

weil ja jeder Entwurf gleich in der nächsten Scene wieder für irgendeinen albernen Spaß vergessen wird. Sie haben nichts zu thun, als an der Maschinerie der Handlung zu drehen und allenfalls, wie Clowns, mit lächerlichen Sprüngen die Pausen zu verkürzen. Der wirkliche Künstler ist da ganz rathlos; er braucht den Dichter. Ausnahmen kommen vor: Mitterwurzer liebt es, gerade in leeren Nichtigkeiten zu glänzen, und Tewele hat heute bewiesen, wie viel an einer ganz unsinnigen, schiefen und läppischen Fratze ein kluger Sinn und helfender Verstand zu retten, zu mildern, zu verwischen weiß. Aber sonst kann man es wohl aus vielen Erfahrungen als Regel behaupten, daß in solchen Stücken die besten Schauspieler gerade am schlechtesten spielen.

„Lolo's Vater".

(Von Adolf L'Arronge. Zum ersten Mal aufgeführt am 18. März.)

Man könnte ein Buch schreiben, ein trauriges, aber nützliches Buch, wie Kunst und Bühne einander oft verderben. Aus ehrlichen Dichtern, die nur über die Menge nichts vermögen, macht die Gier nach dem großen Erfolge und dem gemeinen Ruhme theatralische Specu-

Digitized by Google

lanten, denen es doch nicht glückt; und gute Theatraliker, die nur nichts Künſtleriſches haben, bringt der Wahn literariſcher Ehren um den geraden Muth ihrer rohen, aber verläßlichen Wirkung. Sie verlieren ſich, um nichts zu gewinnen. Dem Dichter, der nicht mehr auf den eigenen Drang, der heimlich nach Geſtalten ringt, ſondern nur noch auf die tauſend Räthe des Verſtandes hört, wie man mit erprobten Ränken die Menge zwingen und bethören kann, verſtummt das regſame Gefühl, aus dem ſonſt mächtige Formen quollen; und der brave Handwerker der Bühne, den der literariſche Dünkel plagt, mag die unbefangenen Kniffe nicht mehr wagen, die ſeine Siege ſonſt entſchieden. Für das erſte ſcheint, wenn man der „Heimat“ trauen darf, Sudermann jetzt ein unerquickliches Beiſpiel zu werden, für das zweite iſt L'Arronge das handlichſte Exempel — übrigens ein auch pſychologiſch feiner Fall, wie, wer ſich nicht in ſeinen Grenzen zu beſcheiden weiß und über ſeine Kraft will, das bischen erſte Talent am Ende auch noch verbüßt.

Als braver Theatraliker hat er begonnen. Von künſtleriſchen Spuren war an ſeinen Werken nichts. In die Literatur konnte man ſie nicht ſtellen. Sie wollten es wohl auch gar nicht und gaben ſich zufrieden, ohne literariſche Allüren doch der bürgerlichen Begierde nach einem gemäßigt geiſtigen Vergnügen zu genügen. Sie amüſirten. Sie waren vortreffliches Theater und brachten eine temperirte Freude, deren man ſich, wenn es aus war, nicht gerade mit einem beſonderen Stolze rühmte, aber doch auch keineswegs zu ſchämen brauchte.

Digitized by Google

So haben „Mein Leopold“ und „Hasemann's Töchter“, der „Doctor Klaus“ und die „Wohlthätigen Frauen“ manches Jahr gewirkt. Das ist ein Verdienst, von dem man nicht gering denken sollte, weil dem täglichen Gedeihen der Bühnen solche rechtschaffene und verläßliche Waare, die dem gemeinen Verstande gefällt, ohne den gebildeten Geschmack zu verletzen, vielleicht nützlicher dient, als jene Treffer der großen Kunst, die für die unerzogene Menge nur Arbeit, Mühe und Verdruß bedeuten, nicht den gemächlichen Genuß, den sie nach den Plagen des Berufes wünschend erwartet. Das wissen die Franzosen genau und ihre Bühne ist weniger durch künstlerische Werthe den anderen überlegen, als weil vielmehr das theatralische Gewerbe von ihnen besser gepflegt wird.

Aber Herrn L'Arronge mochte das nicht genügen. Er wollte höher. Er wollte um jeden Preis in die Literatur. Er hatte Ambition wie ein Gefreiter. Es ließ ihn auf bescheidenen Erfolgen nicht rasten. Das ist überhaupt in allen Dingen seine Art, immer über das Können zu wollen. Er kann sich nicht bescheiden. Er möchte durchaus unter die Großen. Er ist ein verkehrter Cäsar, der sein Dorf verläßt, wo er König wäre, um in irgend einem Rom an seiner ungestillten Sehnsucht zu verkümmern. Er ist ein famoser Routinier der Regie, wie sich theatralische Geschäfte keinen besseren wünschen können, ohne künstlerischen Sinn, doch für die Kasse mit den glücklichsten Instinkten, aber er versteift sich justament, ein Theater der Kunst zu versuchen. Er ist ein tüchtiger Fabrikant von Stücken

Digitized by Google

für die Menge; aber er möchte durchaus den Schiller-Preis verdienen. So ist er immer steiler geklettert und immer jäher gestürzt und hat, mühsam vermeintlich aufwärts, einen schlimmen Weg gemacht, von dem, das wenig war, zu dem, was nichts ist, von dem immerhin gemüthlichen und wirksamen „Mein Leopold“ bis zu jener ausgelachten und verhöhnten „Loreley“.

Nun, scheint es, erkennt er und möchte zurück. Nun, scheint es, will er sich endlich bescheiden. Aber nun, scheint es, kann er nicht mehr: Er hat in der hastigen Qual um ein anderes, größeres, versagtes Talent nur am Ende auch das erste, kleine, so lange verschmähte versäumt. Er will wieder zu „Mein Leopold“ zurück. Aber er trifft nur noch „Lolo's Vater“.

„Lolo's Vater“ ist eine neue Auflage von „Mein Leopold“, noch einmal genau die nämliche Geschichte. Der Schuster ist jetzt ein Briefträger, der bei uns, wo die Komödie rasch und ohne Ernst von außen ein bischen angewienert wurde, auch noch böhmeln muß, und der Sohn ist jetzt eine Tochter; aber es handelt sich um die nämliche Schuld, um das nämliche Verhältniß, und die nämliche Moral wird gepredigt. Nur, wenn der junge L'Arronge und der alte L'Arronge das gleiche thun, dann wird es eben nicht das gleiche. Alle schlichte Kraft und das gesunde Behagen jenes Musters fehlt und die albernsten Kalauer, die gewaltsamsten Mätzchen sollen sie ersetzen. Die matte Copie hat kein Blut und möchte uns durch erzwungene Späße täuschen.

Digitized by Google

Späße, nicht etwa Witze; plumpe Dummheiten ohne Salz — in Berlin nennt man das Genre „Adolf Ernſt“; hier müßte man „Fürſt“ ſagen, um dieſe ſchwitzende Komik zu treffen. Gewiß, ſie wirkt ja am Ende; man muß lachen; und es giebt ſchließlich für dankbare und leicht bewegliche Seelen auch eine Art von Freude und Vergnügen, aber deren man ſich, wie es aus iſt, mit ärgerlicher Reue ſchämt. Das iſt der Unterſchied.

Die Berliner, die von der Zucht der „Freien Bühne“ her immerhin einigen Kunſtverſtand haben und gegen das Unliterariſche empfindlich ſind, haben das leere und nichtige Stück nicht vertragen. Bei den milderen und leicht zufriedenen Wienern fand es heute einen raſchen und ſtarken Erfolg, der erſt im letzten Acte wankte und ein wenig wich. Er gehört auf das Conto des Herrn Tyrolt. Seine Kunſt hat den Abend gerettet.

Digitized by Google

„Rosmersholm."

(Von Henrik Ibsen. Zum ersten Mal aufgeführt am 4. Mai 1893.)

Die Schwester Ibsen's hat einmal erzählt, wie schon mit dem kleinen Henrik sich die anderen Kinder im Städtchen nicht vertrugen. Es gab Verdruß und Zwist. Er wollte mit ihnen nicht spielen, und sie litten es nicht, daß er fehlte. Einsam hockte er, wenn sie sich draußen tummelten und balgten, lieber in einer engen Kammer hinter der Küche, die er ängstlich mit dem Haken gegen sie schloß, um nun auf kein Pochen und Bitten und Rufen, das ihn holen sollte, zu hören. Das ärgerte die Geschwister und sie trommelten an der Thür und warfen Steine und Schnee, bis er doch zuletzt in heller Wuth nach ihnen stürmte, die kreischend wichen und bald, weil sie flinker als der nachdenkliche schwere Knabe waren, entkamen. Er rannte hinter ihnen eine Zeit und fuchtelte und schrie und tobte wild und war ganz roth vor Zorn und Rache. Aber wenn er dann von den Verjagten keines mehr sah, hielt er, verschnaufte und schien sich gleich ein wenig zu schämen, wie er so lange seine liebe Kammer nur vergessen konnte. Und flugs lief er zurück, stieß den Haken

Digitized by Google

wieder vor und hatte keinen Groll, weil er ja doch ein ſanfter, guter Junge war. Nur ſeine ſtillen Träume ſollten ſie ihm nicht ſtören, wenn er da über der alten „Geſchichte von London“ des Harryſon ſaß, wo Kirchen, Schlöſſer, Straßen und das Meer und die großen Schiffe gebildet ſind (ganz wie er ſpäter die kleine Hedwig in der „Wildente“ ſchwärmen ließ), oder mit ernſten dunklen Zeichen wunderliche „Zaubereien“ trieb oder emſig auf Pappe die ritterlichſten Helden malte, die er dann ſchnitt und klebte. Das mußten ſie, verlangte er trotzig, ihm laſſen. Sonſt geduldete er ſich gern und wich in allen Dingen. Aber da gab es ihm keinen Spaß und da konnte, wenn man in die Ruhe ſeiner heimlichen Gedanken drang, das ſcheue, zage, empfindſame Kind recht wie ein grimmer Wiking erboſen.

In dieſer Geſchichte vom kleinen Henrik, der ſeine einſame Kammer vertheidigt, iſt der ganze Ibſen, und jede Wandlung wird erklärt. Er hat ſie immer wieder und nichts als immer ſie erlebt. Er wollte für ſich träumen; die Anderen litten es nicht; er ſollte nach ihren Bräuchen mit ihnen ſpielen; da ergrimmte er und ſchlug auf ſie und trieb die Störer weg; aber dann erſchrak er vor dem eigenen Zorne, wie er ſeine beſten Gefühle entſtellte, und ſchämte ſich, die milden Träume zu verleugnen; und ſo kehrt er jetzt in die einſame ſtille Kammer zurück.

Er wollte träumen, von entklungenen Mären der Heimath; von dem letzten Ritter Knut Alfſon und Sigurd, der um die Hjördis warb, und allen den

Digitized by Google

islaenderness faerd hjemme og ude,*) von lieblichen Wünſchen, die im Mai die jungen Blüthen bringen, und von der ſchmerzlichen Luſt der ewigen Sehnſucht, die nicht ſchweigt — er wollte träumen und ſchwelgen und ſchwärmen, ein ſtiller Sänger für ſich. Aber da wurde unter ihm, wie Georg Brandes geſagt hat, „im Kampfe des Lebens das lyriſche Flügelroß getödtet“. Die Menſchen hetzten und zerrten ihn aus ſeiner Kammer und forderten, daß er ihnen gleiche und „Einer von den vielen“ würde, und drängten ihn mit tauſend Sitten, Pflichten und Geſetzen, bis durch Empörung aus dem ſchüchternen Apotheker von Grimſtad der wilde Krieger für die Freiheit wurde, gegen jeden Zwang von Ueberlieferung, Staat und Geſellſchaft. Da rief er nach einer „Revolution des Menſchengeiſtes“ und ſchlug auf den ſchlaffen „Geiſt des Accordes“, und ſein „Julian“ tobte: „Ich ſollte! Unſer geſundes innerſtes Fühlen empört ſich gegen eine ſolche Zumuthung!“ Er haßte alles Gebot und wollte ſich nicht beugen, und über dieſen Werken ſeiner zweiten Periode könnte das trotzige Wort des Stirner ſtehen: „Ob, was Ich denke und thue, chriſtlich ſei, was kümmert's mich? Ob es menſchlich, liberal, human, ob unmenſchlich, illiberal, inhuman, was frag' Ich darnach? Wenn es nur bezweckt, was Ich will, wenn Ich nur Mich darin befriedige!“

Aber jetzt erſchrickt er und mag von ſeiner Revolte

*) „Isländiſche Fahrten daheim und draußen,“ wie eine Sammlung alter Sagen von N. M. Peterſen heißt, die auf den Jüngling großen Zauber übte.

Digitized by Google

die Folgen nicht tragen und möchte vom Kampfe weg in die Kammer der ſtillen Träume. Jules Lemaitre war, wenn ich nicht irre, der erſte, den großen Wandel zu erkennen, als er die „Wildente“ une moquerie éclatante, une dérision passionée et amère des autres pièces du grand poète (eine verblüffende Frozzelei, eine leidenſchaftliche und bittere Verhöhnung der anderen Stücke des großen Dichters) fand. Der heftige Anwalt der Freiheit, der höhniſche Zweifler an jeder Pflicht ſpricht jetzt für die Zucht und die Sitte, und wenn es ſonſt ſeine Lehre war, daß der edle Menſch ohne Freiheit verdirbt, ſo wird es, ſeit 1886, von der „Wildente“ über „Rosmersholm“, die „Frau vom Meere“ und Hedda Gabler“ bis zum „Baumeiſter Solneß“, jetzt vielmehr ſeine Lehre, daß der freie Menſch ohne Adel verdirbt. Jedes iſt eine neue Apoſtaſie, und er könnte, wie Nietzſche einſt, von ſich ſagen: „Meine Werke reden nur von meinen Ueberwindungen.“ An Deutungen iſt kein Mangel. Einem Marxiſten würde es nur wieder die Schwäche des bürgerlichen Verſtandes beſtätigen, dem jeder Muth und die gerechte Folge fehlen; oder man kann ſich erinnern, daß für den Künſtler gern, was er einmal geſtaltet hat, erledigt iſt, nach der Methode der Goethe'ſchen „Befreiung“; und wer den Ruf des Sophiſten nicht ſcheut, mag wiſſen, daß das Gegentheil jeder Wahrheit auch ſeine Wahrheit hat, und mag, weil die Natur den Menſchen nur in Irrungen erzieht, ſich an den Satz des Auguſtinus halten: Haec omnia inde esse in quibusdam vera, unde in quibusdam falsa sunt. (Daß dieſes Alles

aus eben demſelben Grunde für Gewiſſe wahr iſt, aus welchem es für Gewiſſe falſch iſt.) Doch denke ich lieber einfach an den kleinen Henrik, oben im hölzernen Skien, wie von ihm die Schweſter erzählt hat.

Sonſt begannen ſeine Werke im Zwange und drangen zur Freiheit. In „Rosmersholm“ wird eine vollkommene Freiheit zur Forderung der Zucht gebracht. Nur die Form iſt die gleiche, ohne jede Tirade der philoſophiſchen Romantiker, welchen doch ſein Weſen zuletzt gehört, und ganz im Scheine der täglichen Wahrheit, wenn ſie auch freilich nichts von der gedankenloſen Wirklichkeit der Naturaliſten hat.

Es wird die Zähmung einer Widerſpänſtigen erzählt. Unehelich iſt Rebekka geboren, und einſam wächſt ſie ohne Zucht. Geburt und Erziehung ſtellen ſie außer Geſetz und Sitte. Kein Verbot, kein Verzicht, keine Entſagung beugt ihre Kraft, ihre Leidenſchaft, ihren Trotz, keine Regel wacht über ſie. An die Anderen denkt ſie nicht. Gutes und Böſes zu trennen, hat ſie kaum gelernt. Sie kennt nur ſich: die eigene Laune und den eigenen Trieb. So lebt ſie in der räuberiſchen Unſchuld des Thieres und wächſt paradieſiſch jenſeits von Schuld und Sühne. Er hat die üppige Wildniß ſolcher Frauen ſtets geliebt: ſchon die Furia in ſeinem „Catilina“ iſt ſo, und ſo ſind Hjördis und Ellida Wangel — groß, grauſam, Verbrecher, Märtyrer und Helden, wie es das Schickſal wendet, daß man an rauhe Schatten aus dem „Mutterrecht“ denkt, oder an die düſteren Wünſche vom „Uebermenſchen“ des Nietzſche und des Strindberg. Aber hier bricht die

Digitized by Google

Freiheit an der Sitte, und eine milde und gerechte Liebe siegt.

Rebekka kommt auf Rosmersholm, in das stille Haus des sanften, träumerischen Pastors, das von den strengen Vätern her „seit undenklichen Zeiten gleichsam eine Heimstätte für Zucht und Ordnung gewesen, für ehrerbietige Hochachtung dem gegenüber, was die Besten und Größten im Gemeinleben behauptet und anerkannt haben." Sie kommt wie ein Eroberer und Räuber. Sie will die Herrschaft auf Rosmersholm. Die Frau bethört sie mit Lügen, die listig der Wahrheit nahen, und ängstigt die kränklich Empfindsame in den Tod. Rosmer zwingt sie in ihre Gedanken, löst ihn vom Glauben und weckt Leidenschaft, bis er ihr gehört. Aber dann, wenn ihr Verbrechen zum Genuß gereift ist, geschieht, was an Helmer die kleine Nora vergeblich erhoffte, an ihr das „Wunderbare": sie wird durch den guten Umgang „geadelt". Sie wird rein. Das „garstige, sinnestrunkene Verlangen" weicht, und Friede geht in ihre Seele, „eine Stille wie auf einem Vogelberg unter der Mitternachtssonne". Und sie fühlt das erstemal die „große, entsagende Liebe". Aber freilich muß sie jetzt, da sie die Schuld, von der ihre Freiheit nichts wußte, jetzt geadelt erkennt, sühnen und sterben.

Herr v. Berger hat in einer sehr feinen Rede einmal gezeigt, wie die zwei großen Romane dieses Stoffes — der Kampf der tückischen und lauernden Rebekka mit der ängstlichen Beate (die schon als Hedwig in der „Wildente" war und wieder als Thea in der „Hedda Gabler" und als Aline im „Solneß" kommt)

Digitized by Google

und die (wie die kleine Hilda Wangel sagen würde) „entsetzlich schöne“ Bekehrung der Rebekka vom freien Thiere zum „Adelsmenschen“ — vor dem Stücke liegen. Es bringt nur die Katastrophe. Das ist ganz die Technik der nordischen Ballade, die auch immer letzte Acte erzählt, während hinten die unabänderliche Vergangenheit im schwarzen Nebel droht, und Psychologen müßte die Frage reizen, ob der Dichter zu ihr aus Forderungen des Realismus oder durch den Drang seiner Erinnerungen kam. Unsere Gewohnheit, die auf der Bühne den Wechsel vieler Möglichkeiten, Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung und eine unerwartete Entscheidung liebt, mag sie befremden. Aber sie giebt eine unaufhaltsame Wucht, die seit der griechischen Tragödie nicht war.

Den mächtigen und stürmischen Sieg, den das Stück heute im Volkstheater gewann, wie Ibsen in Wien noch keinen zuvor, selbst mit der Nora der Duse nicht, schuldet es der Sandrock. Ihre Rebekka ist das Schönste und Reinste, das ich von ihr kenne, und gehört zu den paar wahrhaft großen Dingen der modernen Schauspielkunst, die nimmer in der Erinnerung vergehen, wie die Adelheid der Wolter, die Marguerite der Bernhardt, die Clotilde der Duse, der Hamlet des Mounet, der Romeo des Kainz. Die Rolle ist sehr schwer: alle Tücken und alle Wonnen, alle ewigen Räthsel der Weiblichkeit sind in ihr, und sie soll Penthesilea und Cleopatra, Lady Macbeth und Frau Alving zugleich sein und soll doch das arme, schlichte, norwegische Landmädchen bleiben. Charlotte

Frohn, von der ich sie 1887 in Berlin sah, wußte die Zerrüttete mit den sündigen Sinnen zu treffen. Der Duse müßten die Bestialität und die Befleckung vom Schmerze gelingen. Aber wie in der Sandrock Alles zu solcher Einheit verbunden und am Ende zur köstlichsten Versöhnung geläutert wird, dafür weiß ich in aller Schauspielerei von heute kein Gleichniß. Herr Nhil trat mit Eifer und Geschmack neben sie; er traf die melancholische Milde dieser „großen arglosen Kindesseele", wie die Freundin Nietzsche's, Frau Lou-Andreas-Salome, gesagt hat, vortrefflich.

Eine Palastrevolution.

(Von Richard Skowronnek. Zum ersten Mal aufgeführt am Deutschen Volkstheater den 14. October.)

Der lustige und gemüthliche Schwank, den das Volkstheater heute brachte, ist recht das Muster eines journalistischen Stückes. Nicht weil der Autor, Herr Richard Skowronnek, von der Frankfurter Zeitung, Journalist ist: das war Herr Gotthold Ephraim Lessing schließlich auch, und das Wort möchte doch für den „Nathan" nicht gelten. Auch nicht, weil es Journalisten zeichnet: das Lustspiel das Gustav Freytag, dem es

Digitized by Google

gefliſſentlich folgt, iſt dennoch literariſch. Sondern weil es im Geiſte, im Tone, in ſeinem ganzen Gebahren journaliſtiſch iſt. Es trägt die Marke, welche die Preſſe von der Literatur, den Journaliſten vom Schriftſteller trennt.

Dichter und Journaliſt thun oft das Gleiche, aber Jeder thut es anders. Das Thema kann das nämliche ſein, die Form kann die nämliche ſein, auf Viele kann ſelbſt die Wirkung die nämliche ſein. Aber ihre Motive ſind anders: Jeder wird von anderen Kräften bewegt. Der Dichter ſchafft von innen, der Journaliſt ſchafft von außen. Der Dichter ſchafft aus dem Gefühle, der Journaliſt ſchafft auf einen Befehl. Der Dichter ſchafft, weil er muß; der Journaliſt ſchafft, weil er ſoll. Beide mögen einen Brand erzählen; aber der Dichter, weil es in ſeiner Seele, der Journaliſt, weil es auf der Straße brennt. Selbſt der Dichter, der gar nicht einmal ein Künſtler, ſondern nur Virtuoſe einer Technik iſt, wird immer doch durch das Gefühl beſtimmt, wenigſtens durch das Gefühl einer guten Gelegenheit für dieſe Technik. Der Journaliſt gehorcht dem Zwange, den die Stunde giebt. Er kann die Ergriffenheit nicht erwarten. Er darf keine Stimmung brauchen. Man fühlt es an ſeinem Ernſte, an ſeinem Scherze, fühlt es an jeder That, daß nichts das freie Geſchenk einer Gnade, daß Alles durch entſchloſſene Mühe verdient iſt. Man weiß keinen Tadel. Man vermißt nichts. Man wünſcht es nicht anders. Ja, es kann dieſe glatte Vollkommenheit auf die Menge wirken, verläßlicher vielleicht ſogar, als oft Geſchöpfe der Begeiſterung, die dunkel, wirr und vom Gedränge

Digitized by Google

vieler Triebe zerſtört ſind. Nur die feinere Empfindlichkeit der heimlichen Wallungen wird ſich freilich nicht regen, weil doch immer die letzte Weihe der Kunſt: der Geſchmack einer Seele fehlt. Es bleibt Alles Mache.

So ſind alle journaliſtiſchen Werke: correct, ſauber, verſtändig, aber ohne den zwingenden Zauber des Lebens, kalt und leer. So ſind alle Werke des geſchickten Herrn Skowronnek. Ob er im „Forſthaus", welches das Hamburger Stadttheater brachte, die Schuld entzweiter Brüder oder in „Verſpielt", das neulich das Berliner Reſidenztheater verſuchte, die Sühne des Spielers oder hier die muntere Verſchwörung Liebender gegen die ſtrenge Mama zeigt — man hat immer das Gefühl, wie wenn ein guter Journaliſt, den die letzte Depeſche Abends aus der Kneipe holt, in geſchwinder Rührung einen Nekrolog ſchreibt: man achtet die flinke Sicherheit, aber man wird ihm den großen Schmerz nicht glauben, weil man doch das Krügel Bier daneben ſieht. Es iſt immer Leid und Freude, Kummer und Laune auf Commando. Man merkt an den beſten Schwänken, wie der arme Kerl dabei ſchwitzen mußte. Die Anmuth der ungeſuchten Empfindung fehlt, welche von ſelber kommt.

Digitized by Google

„Malaria."

(Schauſpiel in fünf Aufzügen von Richard Voß, den 21. October.)

Es iſt im Palaſte des Herzogs von Lima. Der edle Greis hat wieder den ganzen Tag geleſen, geſchrieben, geſonnen, unermüdlich über ſeinen Plänen, das verwilderte Land zu pflegen, die Sümpfe zu trocknen, die Malaria zu bannen. Die Herzogin kommt mit dem Grafen Sandro aus der Oper. Da wird nun noch gemüthlich ein bischen geplaudert. Auch Gino, der Sohn des Herzogs, der kaum achtzehn Jahre hat, und Annina, das Töchterchen des Grafen, das, eben erſt aus dem Kloſter, genäſchig unter die Menſchen lugt, erſcheinen und man merkt, daß dieſe munteren, reinen Geſchöpfe ſich gefallen; fröhlich flattern gute Worte. Der Herzog ſieht es gern und malt, wie er dann mit der Herzogin allein iſt, eine liebliche Hoffnung: ſeinen Knaben mit dem Kinde des Freundes verbunden. Da ſchreit die Herzogin wie vor einer tödtlichen Gefahr, und er erkennt aus ihrer wilden Angſt, daß ſein Sohn und die Tochter des Grafen Geſchwiſter ſind und daß ſie ihn zwanzig lange Jahre betrogen. Das iſt ein theatraliſch unfehlbarer Treffer, der geſchickt gemeldet,

Digitized by Google

behutſam bereitet und mit Kraft zum Schlage geführt wird.

Was ſoll der Herzog thun? Den Verräther züchtigen? Die Dirne verſtoßen? Ja, wenn Gino nicht wäre! Er muß auf eine Rache verzichten, welche die unſchuldigen Kinder treffen und doch nichts ſühnen, ſeinen namenloſen Schmerz nicht löſen würde. Da kommt der falſche Freund, der es noch nicht weiß, und man hat nun dieſe Stellung: Die von Reue und Furcht zerriſſene Frau, die das Gericht erwartet, den Grafen, der erſt gar nichts ahnt, aber bald vor dem fremden Tone ſtutzen und doch, um ſich nicht unbeſonnen zu verrathen, immer noch an ſich halten muß, und den Rächer, der die Angſt, die Verlegenheit, die Qual der Schuldigen in vollen Zügen trinkt. Das giebt, wie hier ein Mann von einem anderen, dem man es nicht verargen kann, ohne Erbarmen gefoltert wird, eine zweite theatraliſch unwiderſtehliche Scene.

Der Herzog hat ſeinen Zorn gezwungen. Er denkt immer an Gino. Jeder Scandal ſoll vermieden werden. Die Welt darf nichts hören. Er geht in die Campagna, wo die Malaria wüthet. Daheim bleibe Alles wie ſonſt. Der Graf komme täglich wie ſonſt. Die Herzogin könnte alſo eigentlich ſehr zufrieden ſein. Sie müßte ihm danken und ſich gelaſſen in ſeine Forderungen fügen. Aber da bricht der Haß gegen den Verführer aus ihr, der ſie ein ſchmutziges, ſchnödes, verzweifeltes Glück mit ſo vielen Erniedrigungen, mit ſo vieler Schmach, mit ſo vielen Ekel vor ſich ſelber büßen ließ, und jetzt, wo ihr der Gatte unwiderbringlich verloren

Digitized by Google

iſt, bekennt ſie ihm ihre trunkene Liebe. Dieſes paradoxe Geſtändniß, das doch vom Hörer als gerecht empfunden, ja erwartet wird, iſt eine dritte theatraliſch ſichere Scene.

Der Herzog iſt fort. Sie lebt wie ſonſt und ſorgt, die Liebe der Geſchwiſter zu verhüten. Es gelingt. Der heitere Gino tändelt mit der Fürſtin Ceſano, einer unbedenklichen Kokette, die bereit iſt. Aber das empfindliche Gewiſſen des Knaben erſchrickt vor der Sünde. So will er, von der Mutter gewarnt, entſagen. Da iſt es, um ihre Luſt betrogen, die raſende Fürſtin, die im Zorne der verſchmähten Liebe die Schande der Herzogin verräth. Das iſt wieder ein theatraliſch zuverläſſiger Trumpf.

Nun hat die Mutter dem Sohne gebeichtet, der ihr nicht verzeihen kann. Da kommt der Herzog ſterbend zurück, den Knaben durch eine edle Lüge zu retten. Er nimmt alle Schuld auf ſich, als hätte er von der Liebe ſeiner Braut für den Anderen gewußt und auch ſpäter ihren flehentlichen Bitten die Trennung verſagt, feige vor dem Gerede der Menſchen. Auch das iſt ein theatraliſcher Schlager, der nicht leicht verſagen wird.

Dazu eine theatraliſch vollkommene Pſychologie. Er ſucht nicht den ganzen Menſchen zu geben. Er weiß, daß die Optik der Bühne immer nur Stücke der Seele erlauben kann, während der Reſt verſtummt. Der Herzog iſt nur edel. Die Herzogin iſt nur Reue und Buße. Gino iſt nur Unverdorbenheit und Jugend. Nichts als was die Handlung braucht, wird von Jedem gegeben. Nirgends hemmen, ſtören entbehrliche Züge.

Digitized by Google

Jeder Strich an irgend einer Geſtalt dient immer auch der Zeichnung des Stoffes.

Und endlich eine unübertrefflich theatraliſche Sprache. Er ſchwelgt jetzt nicht mehr in der Völlerei von großen Worten. Prunk der Sätze verführt ihn nicht mehr. Er hat jetzt die große Kunſt der Franzoſen, mit jedem Worte die Handlung zu treffen. Es wird immer aus den Bedürfniſſen der Fabel, aus ſceniſchen Trieben geſprochen.

So ſcheint die Wirkung des Stückes unanfechtbar verbürgt. Man mag vielleicht an ſeinem künſtleriſchen Werthe zweifeln, weil es ſein kann, daß es nicht vom Leben weg, aus Gefühlen, ſondern von der Bühne her, aus Abſichten geholt iſt; man hat ein bischen die Empfindung, als ob er keinen Herzog und keine Herzogin von Lima, ſondern den Sonnenthal und die Wolter geſchaut und dann eben nur für ihre Geſten, für ihre Töne eine ſchickliche Verkleidung gefunden hätte. Aber die Mache iſt ohne Tadel. Theatraliſch muß es ſicherlich gelten. Es fehlt nichts, die Wirkung zu verbürgen. Und dennoch — das iſt das Räthſel: dennoch fehlt die Wirkung.

Es wurde, erzählt man, in Stuttgart vortrefflich geſpielt und hat dennoch auch dort nicht gefallen. Und ſo iſt es ihm immer gegangen. Es „macht“ nirgends etwas. Er hat mehr Treffer als der „Talisman“, die „Ehre“ und die „Heimath“ zuſammen — und kann ſich mit ihrer Wirkung dennoch nicht meſſen. Wie ſoll man das erklären?

Man wird da eine nützliche Lehre ziehen, die

Digitized by Google

Theatraliker nicht verſäumen dürfen. Alle Treffer, die beſten Effecte genügen nicht, wenn nicht zuvor erſt der Hörer in eine empfängliche Stimmung gebracht iſt. Er braucht eine wiſſentliche Führung der Nerven, welche erſt aus ihrer Befangenheit geweckt und in eine feinere Empfindlichkeit gehoben werden müſſen. Die große Scene muß die letzte Löſung einer langen, behutſam geförderten Spannung ſein. Sonſt iſt ſie wie ein hohes C, das außer dem Verbande einer Melodie allein geſchmettert würde; der Kenner wird es ſchätzen, aber es trifft kein Gefühl. Oder ſie gleicht ſonſt einem edlen Paare neuer Reime, das ohne Vers geſprochen würde; wie auch der Kenner ſeine Bravour, ſeinen tiefen Glanz, ſeine feine Weisheit neidiſch bewundern mag, es kann doch, wenn es von keinem Sinne, von keinem Rhythmus getragen wird, nicht wirken. Weil dieſe „Malaria“ eine ſolche Reihe von vollen, wunderbaren, tadelloſen Reimen iſt, welchen nur leider der Vers fehlt, deßwegen muß ſie verſagen. Ihre Treffer könnten für vier, fünf Stücke reichen. Aber jeder würde dann ein beſonderes Stück verlangen, das für ihn erſt die Stimmung vorbereiten müßte.

Digitized by Google

Der Talisman.

I.

Auf dem Zettel des „Talisman“ heißt es: „mit theilweiser Benützung eines alten Fabelstoffes“. Er folgt nämlich dem Märchen des Andersen von des Kaisers neuen Kleidern, das in dem lieben und traulichen Buche gerade vor den noch berühmteren „Galoschen des Glückes“ steht. Da wird erzählt, auf kaum sechs Seiten, wie vor vielen Jahren zu einem eitlen und putzsüchtigen Kaiser einst zwei Betrüger kamen, welche sich für Weber ausgaben und behaupteten, daß sie das schönste Zeug, das man sich denken könnte, zu weben verständen; nicht allein wären die Farben und das Muster schon ungewöhnlich schön, sondern die Kleider aus diesem Zeuge hätten auch die wunderbare Eigenschaft, daß sie jedem Menschen, der für seinen Beruf nicht taugte oder unerlaubt dumm wäre, unsichtbar blieben. Das gefiel dem Kaiser, weil er dann die Klugen von den Dummen scheiden könnte, und er warb die Leute und hieß sie an das Werk gehen. Nach einigen Tagen schickte er seinen alten Minister zu ihnen, der heftig erschrak, als er an den leeren Stühlen nichts sehen konnte. „Mein

Digitized by Google

Gott," dachte er, „sollte ich dumm sein? Das habe ich nie geglaubt, und das darf kein Mensch erfahren! Sollte ich für mein Amt nicht taugen? Nein, es geht nicht an, daß ich erzähle, ich könne das Zeug nicht sehen." Darum lobte er lieber, was er nicht sah, und versicherte ihnen seine Freude über die schönen Farben und das vortreffliche Muster. Und so thaten auch die Anderen, ja am Ende der Kaiser selbst, weil er sich doch nicht vor allem Gefolge als dumm oder untauglich bekennen durfte. Darum nickte er lieber zufrieden und verlieh den beiden Betrügern ein Ritterkreuz in das Knopfloch zu hängen und den Titel geheime Hofweber und als er die neuen Kleider das erste Mal öffentlich trug, bewunderten sie alle Leute. Nur ein kleines Mädchen rief: „Aber er hat ja gar nichts an!" Das wurmte den Kaiser, doch dachte er: „Jetzt hilft nichts, als standhaft auszuhalten." Und er nahm eine noch stolzere Haltung an, und die Kammerherren gingen und hielten die Schleppe, die gar nicht da war.

Auf dieser Fabel, die nur noch ein wenig theatralisch gefüllt und mit guten, ironischen Lehren geputzt ist, steht das Stück des Herrn Fulda. Aber sie gehört nicht dem Andersen. Der hat sie selber auch wieder von Anderen, wie sie denn ein rechter Vagabund durch die Phantasie vieler Völker ist, den man, von guten Winken geführt, wie ich von einem gelehrten Freunde, dem Herrn Doctor Zweybrück, auf den wunderlichsten Reisen verfolgen kann. Das ist sehr hübsch, weil man dann im Wechsel der Zustände die Einheit der Gedanken und Gefühle sieht, die doch immer bleiben. Es tröstet,

Digitized by Google

daß vor so vielen hundert Jahren die Menschen schon wie wir gelitten und geirrt.

Andersen dürfte den Stoff aus dem „Eulenspiegel" haben, der ihn nach dem „Pfaffen Ameis" des Stricker erzählt. Doch ist es dort kein Kleid, sondern ein wunderbarer Spiegel, und es werden nicht die Klugen von den Dummen, sondern eheliche oder ledige Geburt geschieden. Das giebt sehr lustige Schwänke, die schon Cervantes einmal drastisch und burlesk geformt hat, in seinem „Wundertheater", einem tollen Zwischenspiele. Der Director Chanfalla und seine Gefährtin Chirinos verüben da den Streich. Es heißt Wundertheater „wegen der wunderbaren Dinge, die sich auf diesem Puppentheater mit lebenden Bildern weisen und erzeigen. Es ist gemacht und verfertigt von dem weisen Pinselo, unter solchen Parallelen, Rhomben, Gestirnen und Constellationen, mit solchen Punkten, Charakteren und Observationen, daß Niemand etwas davon sehen kann, der einen Tropfen neuchristlichen Blutes in den Adern hat oder der nicht von seinen Eltern in rechtmäßiger Ehe erzeugt und geboren ist. Wer mit einem dieser beiden so häufigen Schäden behaftet ist, der verzichte darauf, diese unerhörten und nie gesehenen Wunder zu sehen." So verkündet das verschmitzte Männlein und läßt den mächtigen Simson, Stiere, Mäuse, reißende Löwen, graue Honigbären und die tanzende Herodias erscheinen, und Alle betheuern, sie zu sehen, weil Jeder wie der Gobernador denkt: „Es hilft nichts, sie haben es Alle gesehen, während ich nichts gesehen habe — aber am Ende muß ich mich doch auch sehend stellen,

Digitized by Google

von wegen des leidigen Ehrenpunktes", bis zuletzt ein Fourier kommt, fremde Soldaten zu melden, der nun barsch in die verlogene Wirthschaft schlägt.

Die Geschichte ist auch schon im „Grafen Lucamor", der ältesten Probe von castilischer Dichtung, die von Don Juan Manuel stammt, einem Enkel des heiligen Ferdinand, Vetter des Königs Alfonso und Statthalter in Castilien. Da wird im siebenten Capitel erzählt, was einem König mit drei Schälken begegnete. Die gaben sich für große Meister im Weben aus und versprachen einen Teppich zu wirken, der Jedem sichtbar wäre, der wirklich der Sohn seines vermeintlichen Vaters sei, aber von keinem Anderen gesehen werden könnte. Das gefiel dem Könige, weil er so in seinem Reiche die wahrhafte Abkunft eines Jeden zu erkennen und auf diese Weise seine Finanzen wieder in Ordnung zu bringen dachte, da bei den Mauren nur die wirklichen Söhne nach dem Vater erben. Die Schälke verlangten und empfingen eine Menge Gold, Silber und Seide und meldeten nach wenigen Tagen, daß der Teppich bereits zu sehen wäre. Alle Kämmerlinge priesen seine Schönheit an Schnörkeln und Figuren, und der König hatte große Angst, sein Reich zu verlieren, wenn es bekannt würde, daß er nicht der Sohn des Königs wäre, den er für seinen Vater gehalten. Und so glaubte Jeder, daß es um seine Ehre geschehen sei, wenn er gestände, nichts zu sehen, und Niemand traute es sich zu sagen. Ja, als ein großes Fest kam, nahm der König den Teppich um und stieg zu Pferde, um durch die Stadt zu reiten, und es war sein Glück, daß es

Digitized by Google

eben Sommer war. Da nun das Volk ihn kommen sah und wußte, daß, wer jenes Gewebe nicht erblickte, ein Bastard sei, so glaubte Jeder, die Anderen sähen es, und hielt sich selber, da er es nicht sah, für verloren und beschimpft, wenn er es eingestünde, bis ein Neger, sein Stallknecht, der nichts zu verlieren hatte, vor den König trat und rief: „Herr, mir verschlägt es wenig, ob Ihr mich für den Sohn meines Vaters haltet oder nicht, und darum sage ich Euch gerade heraus und weiß es sicherlich, daß Ihr faselnackt geht!“ Als es nun einmal herausgeplatzt war, sagte es auch ein Anderer, der es gehört, und so immer Mehrere, bis der König und Alle ihre Furcht, die Wahrheit zu bekennen, fahren ließen und den Betrug erkannten, den ihnen die argen Schelme gespielt. Die waren aber nirgends mehr zu finden und hatten sich schon mit den Schätzen, die sie durch ihre List vom Könige erbeutet, aus dem Staube gemacht.

Der Teppich verräth die Heimat des Stoffes. Juden haben ihn aus dem Orient gebracht, wie ja überhaupt die Verkleidung guter Lehren in schöne Geschichten, die am Ende einen nützlichen Spruch im Hörer hängen lassen, orientalisch ist. Die Weise des Don Juan Manuel, nach dem Beispiele der Aerzte zu verfahren, welche, wenn sie eine Leberkrankheit heilen wollen, in die Arznei, weil die Leber ihrer Natur nach das Süße liebt, Zucker, Honig oder irgend eine andere Süßigkeit vermischen, damit sie, ermuntert durch das Behagen am Süßen, sich den herben, aber heilenden Saft gefallen lasse — diese Weise ist ein alter Brauch

Digitized by Google

am Ganges, ſeit dem klugen Buche der Pantſchatantra, wo ein König den Brahmanen befiehlt, ſeine drei dummen Söhne durch kräftige und erbauliche Exempel in ſechs Monaten geſcheidt zu machen. Das war nun, da bei höfiſcher Erziehung nicht geprügelt werden ſoll, ein heikler, gefährlicher Beruf für die indiſchen Maximilian Hardens, welche ſich doch auch nicht um die kommende Gnade ſcherzen wollten, und nicht anders wußten ſie ſich, als indem ſie den Kern der Erziehung in die zierlichſte Fabel verzuckerten, aus der Schlinge zu ziehen. So iſt es die Dummheit von Prinzen, der die Menſchen die ſchönſten Geſchichten ſchulden, die Geſchiche von den drei Ringen, die Leſſing formte, und die Geſchichte von dem König, den Niemand mehr kennt, und dieſe Geſchichte vom Talisman, die Herr Fulda jetzt auf berliniſch erzählt hat.

II.

Herr Ludwig Fulda hat es gut. Ich möchte gleich mit ihm tauſchen. Talent allein thut es noch nicht. Es muß auch der Menge ſchmecken. Es muß die Mode treffen, die eben läuft. Es muß ſich in die Wechſel der veränderlichen Wünſche ſchicken. Sonſt wird es keine verkäufliche Waare und giebt kein Geſchäft. Den Menſchen gefällt, was ihnen gleicht. Sich ſelber verlangt die Menge in der Kunſt, ihre tägliche Weiſe an Gedanken und Gefühlen, die nur aus dem

Digitized by Google

ſchwanken Dunkel gehoben und in edlen Formen verklärt werden ſoll. Was den großen Dichter macht, eigen zu empfinden und beharrlich dieſe Eigenheit zu pflegen, kann ſie nicht brauchen. Was den großen Denker macht, vor ſeiner Zeit zu ſein und Ahnungen, welche erſt kommen, zu wiſſen, kann ſie nur ſtören. Sie will im Künſtler ſich ſelber finden: er muß das Beſondere meiden; er ſoll wie ſie ſein, nur mit der heiteren Gnade, ſich deutlicher in treuen Geſtalten zu bekennen.

Der alte Goethe, der das Menſchliche, ohne ſich zu fügen, ohne ſich zu ärgern, wie eine fremde Welt gelaſſen conſtatirte, hat die Gunſt der Gemeinen einmal ſo geſchildert: „Es kommt darauf an, daß der Dichter die Bahn zu treffen wiſſe, die der Geſchmack und das Intereſſe des Publicums genommen hat. Fällt die Richtung des Talents mit der des Publicums zuſammen, ſo iſt Alles gewonnen. Dieſe Bahn hat Houwald mit ſeinem „Bilde“ getroffen, daher der allgemeine Beifall. Lord Byron wäre vielleicht nicht ſo glücklich geweſen, inſofern ſeine Richtungen von der des Publicums abwichen. Denn es fragt ſich hierbei keineswegs, wie groß der Poet ſei; vielmehr kann ein ſolcher, der mit ſeiner Perſönlichkeit aus dem allgemeinen Publicum wenig hervorragt, oft eben dadurch die allgemeinſte Gunſt gewinnen.“ Das iſt das große Geheimniß der „beliebten Autoren“. Das iſt das Geheimniß des Herrn Fulda. Er hatte nie die Arroganz, Einer für ſich zu ſein; er blieb immer im Geſchmacke der Menge. Er wollte Keinen in ſeine Weiſe zwingen; er brachte, was

Digitized by Google

Jeder ſelber empfand. Er war kein herriſcher Führer, er diente gehorſam.

Ja noch mehr. Das erſchöpft noch lange ſein Verdienſt nicht. Das möchte Mancher. Mancher erkennt, daß allein das Gemeine gefällt, und will nicht länger der Narr ſein, ſich unverſtanden mit der echten Kunſt zu quälen, welche dem Haufen verhaßt iſt. Das kriegt man mit der Zeit genug. Auch Sudermann hat jetzt die „Heimath“ geſchrieben. Man braucht ſich ja nur ein bischen unter ſein Talent zu ſchrauben. Das kann doch am Ende nicht gar ſo ſchwer ſein. Nur merken die Leute den Zwang, und das verdrießt ſie heimlich. Es demüthigt ſie, daß ſich Einer erſt zu ihnen herablaſſen muß. So können die gewaltſam gewöhnlichen Künſtler, die mit Fleiß unperſönlich thun, ja immerhin wirken, aber Lieblinge werden ſie nicht. Dazu gehört mehr. Dazu gehört, was der Herr Fulda hat. Dazu gehört die große Unſchuld. Es genügt nicht, ſich vulgär zu ſtellen; man muß es bona fide ſein. Man muß an ſich glauben, wie Herr Fulda an ſich glaubt. Er iſt von ſich begeiſtert. Er gefällt ſich gerade ſo, wie er der Menge gefällt. Er braucht ſich nicht erſt in den gemeinen Geſchmack zu zwingen; er iſt in ihm geboren. Er kann gar nicht anders, als immer das Echo aller Welt ſein.

So werden ſeine Werke ſpäter gute Documente geben. Sie lehren, was der Berliner Bankier ſeit 1883 in Wandlungen dachte und empfand. In ihnen ſind, wie in einem emſigen Journale, alle Moden des Geiſtes an der Börſe. Was der Adel auf Actien wünſcht,

Digitized by Google

wird immer prompt und in der neueſten Façon geliefert. Als es im Thiergarten guter Ton war, die „neue Schule“ noch verächtlich zu ſchmähen, plätſcherte er in der üblichen Schablone der Benediktiade, die er nur bisweilen ein bischen berliniſch ſchnoddrig putzte; „Das Recht der Frau“, „Unter vier Augen“, „Die wilde Jagd“, lauter artige, witzelnde, verzuckerte Sächelchen, was man Bonbon-Stücke genannt hat, mit dem Geiſte discreter Toaſte zwiſchen Obſt und Käſe, wurden munter gekünſtelt, und die Scherze zum ſchwarzen Kaffee brachte er in niedliche, milde Epigramme, Stolz und Freude aller Jobber. Als dann die Finanz auf einmal ſich auf den Pariſer ſpielte und ſich den naturaliſtiſchen Luxus vergönnte, erſudermannte er ſich gleich, die ernſten Conflicte aus dem Leben zu greifen und die Probleme des Tages kritiſch zu verhandeln, im „Verlorenen Paradies“ und in der „Sklavin“; denn die gute Geſellſchaft läßt ſich gerne vor ſich ein wenig bange machen, wenn es nur mit Manier und von einem verläßlichen Freunde geſchieht, weil es ſie kitzelt, ſich recht grauſam, wild und fürchterlich zu fühlen. Aber als jetzt der Naturalismus ſchon wieder verflackert war und ſich die erſten Zeichen aus Frankreich meldeten, daß man die trübe Täglichkeit nicht mehr, ſondern den holden Troſt der ſchönen Lüge wollte, ſymboliſtelte er im Galopp, Maurice Maeterlinck auf das Berliner Maß zu reduciren.

Das iſt nicht als Tadel gemeint. Es ſoll ſeinen Ruhm, ſeine Geltung, ſeinen Werth nicht kürzen. „Es muß auch ſolche Muſterknaben geben,“ hat Harden von

Digitized by Google

ihm gesagt, und die Bühne kann sie brauchen. Die Bühne braucht seinen Schlag von unbefangenen Amuseuren, die gefällig um die Menge wedeln, braucht sie dringlicher als die reine Kunst des echten Dichters, der doch immer den Menschen, nach dem Worte des Kürnberger, „zunächst als ein großer Störenfried, ja ganz eigentlich als ein Feind erscheint“ und, wie Schiller gespottet hat, „sie incommodirt, ihnen die Behaglichkeit verdirbt, sie in Erstaunen und Unruhe setzt“. Das unpersönliche, gemeine, tägliche Talent ohne den jähen Aufruhr jener gewitternden Naturen kann Achtung verdienen, da nun doch einmal auf der Bühne nicht immer Sonntag ist. Nur muß es sich ehrlich bescheiden. Nur darf es nicht prahlen. Nur darf man nicht, wie die naive Frechheit der Berliner unbesonnen wagte, Herrn Fulda neben Calderon und Grillparzer stellen. Sonst wird, gegen so blasphemen Dünkel, eine nüchterne Mahnung Pflicht.

Ich habe oben den Stoff des „Talisman“ erzählt, der ein altes Märchen und durch die Phantasie vieler Völker gewandert ist. Die Form, die ihm ein Dichter geben müßte, verfehlt Herr Fulda. Ein Dichter könnte es, wie Andersen, naiv als Märchen oder er könnte es auch, wenn er unsere Entfernung vom Märchen schmerzlich fühlte, zur Satire bringen. Herr Fulda trifft keines, weil er beides treffen möchte. Er will das Märchen, aber kann den lieben, mütterlichen, ofenwarmen Ton nicht geben. So wird es ein Märchen im Frack und mit Monocle. Eine spöttische Berliner Note ist in seiner Stimmung, als würden geputzte Kinder, die nur

Digitized by Google

geschwind ihren Knix machen sollen, in einen Salon gebracht und auf den Schoß von irgend einem Herrn Lindau oder Landau genommen, eine schöne Geschichte zu hören, welche doch kokett die Großen nicht vergißt und durch allerhand heimliche Anspielungen, Scherze vom Tage, feuilletonistische Witze vergnügt. So ist es dichterisch nichts, aber wird eben durch diesen Geist theatralisch, der von dem Hörer keine Erhebung, keinen Ernst, keine innere Würde verlangt und der Menge immer nur ihre gewohnte eigene Weise giebt.

Das Märchen.

(Schauspiel in drei Aufzügen von Arthur Schnitzler. Zum ersten Male aufgeführt den 1. December.)

Man fühlt in jeder Scene dieses Stückes, daß es immer Kunst aus freien Wallungen der Seele, nirgends Mache, nirgends Geschäft, nirgends Rechung auf die Laune der Menge ist. Es hat die heitere Unschuld einer reinen, durch keinen technischen Zwang verdorbenen Jugend, welche wie im Traume, ihren heimlichen Trieben gehorsam, elementarisch aus sich schafft. Das giebt ihm eine schöne Weihe.

Künstlerisch ist es ohne Zweifel, weil es kann, was

Digitized by Google

es will, und ohne Reſt ſeine Gefühle, ſeine Abſichten formt. Fraglich mag es nur ſceniſch ſein, ob das literariſch unanfechtbare Werk auch theatraliſche Kraft hat. Es würde nicht ſchlechter, wenn ſie ihm fehlt, weil Kunſt und Bühne, Werth und Wirkung ſich nicht treffen müſſen. Es kann etwas ſehr theatraliſch und gar keine Kunſt, und es kann ſehr künſtleriſch und gar kein Theater ſein. Ja, wenn man den Räthen der Kenner glauben möchte, wie etwa der gute Vater Sarcey bisweilen redet, ſcheinen ſie unverſöhnlich. Künſtleriſch iſt jedes redliche Bekenntniß einer Natur, das die rechte Sprache ihrer beſonderen Weiſe weiß. Theatraliſch iſt, was gefällt. Dort will Einer beichten. Hier ſoll er wirken. Dort gilt, was Einer aus ſich bringt. Hier gilt, ob er es in den Hörer bringt. Kunſt iſt einſam, aber die Bühne will die Luſt der Menge.

Die Wirkung kann verſagen, weil der Hörer den Stoff, der gewählt wurde, oder weil er die Form, die gegeben wurde, nicht empfangen will. Der Stoff kann gegen das Gefühl, gegen den Geſchmack, gegen die Gewohnheit der Hörer ſein. Oder er kann ihren Wünſchen, Trieben und Bräuchen gemäß, aber in der Führung fremd und anders und unverträglich ſein. Stoff und Führung ſind an jedem Stücke zu prüfen. Sie entſcheiden ſeine Kraft.

Als Thema wird im „Märchen“ zuerſt die Eiferſucht gemeldet, die Eiferſucht auf die Vergangenheit der Geliebten. Das iſt dem Sinne der üblichen Hörer geläufig. Ich geſtehe, daß ich anders fühle. In der Gegenwart mag ich es begreifen: es iſt in der Natur der Liebe, daß ſie nicht theilen will; freilich könnte

Digitized by Google

man fragen, warum denn dann noch keinen Liebhaber der Gatte genirt hat. Auch auf die Zukunft fühle ich sie: der Gedanke ist in der That unerträglich, daß sie nach mir einem Anderen gehören, die süßen Worte sagen und noch einen Rest der Seele haben könnte, der nicht lange an mich vergeben und von mir erschöpft wäre. Aber auf die Vergangenheit kenne ich sie nicht, und das Hebbel'sche, daß darüber hinweg kein Mann kann, war mir immer ein philiströs absurdes Wort: sie thut mir höchstens leid, daß sie das Pech hatte, mir nicht früher zu begegnen. Ich könnte auch zeigen, daß viele Künstler Frauen mit Vergangenheiten haben, und ich habe oft, erst heuer wieder am Grundlsee, Bauern mit der größen Ruhe ihres unbefangenen Gemüthes über den ersten Geliebten ihrer Geliebten, ihrer Frau reden gehört; so treffen sich hier die freie Moral der Großen und die alte Sitte des Volkes. Doch weiß ich, daß die Menge der üblichen Hörer, die gerade im Theater entscheiden: unsere bürgerliche Gesellschaft, hier anders empfindet. Ihr ist die Eifersucht auf die Vergangenheit vertraut und unerläßlich.

Man darf also gegen dieses Thema nichts sagen. Es stimmt mit den Forderungen der Bühne. Es trifft die Meinung der Menge. Es ist theatralisch. Aber es konnte zwei Stücke geben. Der Dichter konnte es doppelt führen, indem er entweder die Werke dieser Eifersucht oder den Kampf gegen sie zeigte.

Er konnte die Eifersucht der Vergangenheit am Werke zeigen; wie etwa Othello die Eifersucht in der Gegenwart zeigt: er nahm dann eine Liebe und ließ

Digitized by Google

ſie an der Vergangenheit des Mädchens verderben, die allmälig ſei es geſtanden, ſei es verrathen wird; der Schmerz des Mannes zwiſchen Leidenſchaft und Ehre und die Buße der Gefallenen waren da die Kräfte, die die Handlung trieben. Oder er konnte einen Spötter gegen dieſe Eiferſucht zeigen, der ſich über ſie heben will, aber leidend von ihrem Rechte gezwungen wird; er ſchrieb dann das Stück, das Gaſton Salandri als „Le Grappin“ geſchrieben und die Pariſer Freie Bühne geſpielt hat, die Geſchichte des Herrn Jacques Privat, der das Vorurtheil verachtet und ſich mit ſeiner Geliebten vermählt, obwohl er weiß, daß ſie vor ihm Anderen gehörte und liederlich lebte; da wird gezeigt, daß alle Liebe die Vergangenheit nicht tilgen, nicht verwiſchen kann, ja, durch die tauſend Stiche der Nerven, des Gemüthes und die Kränkungen der Ehre ſich in Zorn, Ekel, Haß verwandeln muß. Mit dem erſten Stücke geht der Hörer, auch wenn er dieſe Eiferſucht nicht hat, weil er ſich doch aus Anderen in ſie denken kann. Mit dem zweiten kann er gegen das Vorurtheil, das ja von dem Helden beſtritten, und er kann für das Vorurtheil mit ihm gehen, das doch ſchließlich beſtätigt wird. Es iſt Beiden empfänglich.

Aber hier geſchieht das Eine nicht, und es geſchieht nicht das Andere. Das „Märchen“ iſt zwiſchen den zwei möglichen Stücken. Es ſpringt aus dem zweiten, wie es beginnt, unvermuthet dann plötzlich ins erſte. Herr Fedor Denner, der die ſchöne Fanny Theren liebt, ſcheint anfangs der Meinung jenes Franzoſen, daß die Leidenſchaft nicht nach der Vergangenheit fragt, gegen

Digitized by Google

die übliche Moral, gegen das thörichte „Märchen von den Gefallenen", gegen den Dünkel des Mannes, „Unnatürliches vom Weibe zu fordern und eine zu verachten, weil sie gewagt, zu lieben, bevor wir um ihre Liebe warben". Das klingt sehr tapfer. Aber es dauert nicht. Nicht als ob ihn etwa Erfahrung anders stimmen, besser lehren, überführen würde, sondern er versagt und muß plötzlich merken, daß er bei allen vermeintlich eigenen Gedanken genau wie die Anderen fühlt, in der Schablone, an der Krücke der Väter. Sein Gefühl hat nicht den Muth seines Verstandes. Er empfindet hinter seinen Begriffen. So wird nicht gezeigt, daß das Vorurtheil Recht hat. Es wird auch nicht gezeigt, daß seine Meinung Recht hat. Es wird nur gezeigt, daß er gar nicht seine gepriesene Meinung, sondern gerade das verhöhnte Vorurtheil hat.

Also unter dem ersten Scheine auf einmal ein zweites Thema: der Zwist von Denken und Fühlen, wie das Herz dem Kopfe nicht gehorchen mag und sich an gewohnte Triebe klammert — das rechte Thema unseres Geschlechtes, das zwischen zwei Zeiten ist, neu im Gehirne, das der Zukunft gehört, alt im Gemüthe, das die Vergangenheit nicht verwindet. Das ist künstlerisch sehr fein, weil es die Wahrheit an unserer empfindlichsten Stelle trifft und in der That das Leben gern jede Frage in einer anderen versteckt. Aber theatralisch ist es falsch, weil es gegen die erste Gebühr der Bühne, gegen die klare, strenge, pedantische Ordnung des scenischen Verlaufes stößt. Die Bühne braucht deutliche und rasche Folgen. Der Hörer muß

Digitized by Google

gleich in die Dinge gebracht, von ihnen gepackt, durch ſie gezwungen werden. Er darf nicht erſt ſuchen und zweifeln. Wenn er ſchwankt, iſt die Wirkung ſchon gehemmt, weil er dann zaudern, ſich beſinnen, prüfen kann; es ſtockt der Fluß gehorſamer Gefühle. Aber wenn er gar ſich plötzlich wenden, das erſte Thema verlaſſen, mit einem anderen rechnen ſoll, iſt es aus. Er thut dann nicht mehr mit. Er traut nicht mehr. Er wird ſich nicht am Ende noch ein zweites Mal beſchämen laſſen, wenn der Dichter etwa im dritten Acte wieder eine andere Laune hat. Er haßt jetzt das Stück, das ihn täuſchte. Er murrt, als ob es ihn verlachen, als ob es ihn äffen, als ob man ihn da oben „frozzeln“ wollte. Da wehrt er ſich gekränkt und ſchlägt aus. Der Dichter ſoll nur nicht glauben, geſcheidter zu ſein — das wird er ihm ſchon vertreiben. So iſt Ironie auf der Bühne nicht möglich, nicht gegen Andere, und gegen ſich ſelber ſchon gar nicht, weil ſie vom Hörer nur als Spott, Beleidigung und Dünkel empfunden wird. Was einmal gebracht wurde, läßt er ſich nicht mehr nehmen. Was einmal behauptet wurde, ſoll unabänderlich gelten. Was er einmal fühlt, giebt er nicht wieder her. Er fragt im erſten Acte: Was wird verhandelt, wo iſt das Thema, wer iſt der Held? Nun ſtellt er ſeine Gefühle auf, für dieſes, gegen jenes, und theilt ſeine Stimmungen aus, ſo oder ſo. Unbewußt macht er ſich ſelber ein Stück, das er dann von dem Autor unerbittlich verlangt. Kein anderes will er dulden. Der erſte Act muß im Hörer wecken, was die anderen halten. Die anderen müſſen bringen,

Digitized by Google

was der erste verspricht. Sonst kann es nicht treffen. Das ist das ganze Einmaleins der Wirkung.

Das fehlt dem „Märchen", um vom künstlerischen Werthe zur scenischen Kraft zu kommen. Es fehlt, was der gute, dicke Sarcey mit dem deutlichen Gewissen der theatralischen Instincte immer gleich an jedem Stücke fragt: Es hat keine idée maîtresse — es hat keinen Kern, der die Gefühle um sich sammeln, fassen, einigen würde. Es schlägt im Hörer ein Stück um das andere an, aber keines wird gehalten. Da ist das Stück von den Gefallenen, mit dem Thema der „Denise" und der „Vergini". Dann das Stück jenes Zwistes von Verstand und Gefühl, das auch ich einmal, im Sturme der ersten Jugend, mit meinen „neuen Menschen" versuchte. Aber plötzlich ein drittes Stück, wie kleine Nervositäten große Leidenschaft verstören. Und ein viertes, ob man denn überhaupt, auch wenn sie Tugend hätte, eine Schauspielerin lieben darf und die kitzliche Ehre des Liebenden sich je in die Sitten dieses Gewerbes schickt. Vier Stücke so in drei Acten, eine in das andere verkapselt, wie im Leben, das auch nirgends ein Thema allein, sondern immer bunte Wechsel verhandelt. Aber unpräparirte, in Wust verwurzelte und volle Wahrheit, die noch ihre dunkle Erde an den Knollen trägt, mag der Hörer nicht, der in den alten Sitten der Bühne auf reinliche, aus aller Nachbarschaft gelöste und logisch geordnete Stoffe erzogen ist.

Und noch nicht genug. Da ist noch mehr, den Hörer erst recht zu ängstigen und klemmen. Das geschieht durch seine Weise von Psychologie.

Digitized by Google

Psychologie ist auf der Bühne nicht neu. Alle echte Komödie, von Beaumarchais und Diderot über Molière und Shakespeare bis Plautus und Terenz, lebt von ihr. Nur ist sie da freilich dramatische Psychologie. Sie bringt blos, was dramatisch treiben kann. Sie verzichtet, den ganzen Menschen zu geben. Sie holt aus seiner Seele, was der Handlung dient. Sie nimmt ihn nicht in seiner Fülle, wie er wird und wächst, versagt und erstarkt und in jedem Schicksale wechselt. Sie wählt ein einzelnes Stück, das ihrer Fabel eben paßt. Die Fabel braucht etwa Liebe. Da ist es klar, daß im Leben ein Liebender immer doch nebenbei auch noch was Anders ist. Die Liebe schöpft seine Seele nicht aus. Der Liebende kann ein Spötter und kann sentimental, ein Träumer oder thätig, wild oder besonnen sein. Die Liebe ist nur ein Stück; daneben hat seine Seele noch Anderes. Aber dramatische Psychologie kümmert das nicht. Diesen Rest mag sie nicht zeigen. Sie zeigt von dem Liebenden nichts als die Liebe und zeigt auch von der Liebe wieder nur, was dem scenischen Verlaufe hilft. So ist es der Brauch der Psychologie auf der Bühne.

Ich möchte nun deßwegen noch nicht gleich behaupten, daß die Bühne überhaupt keine andere Psychologie vertragen kann. Einige Franzosen, Henri Becque, Lavedan und Porto-Riche, suchen sie jetzt eifrig, und man muß erst warten, ob es, wie es ihnen gelingt. Aber man versteht doch gleich, daß sie nicht leicht auf den üblichen Hörer wirken, der mit anderen Hoffnungen kommt. Der ist anders gedrillt. So können sie ihn

Digitized by Google

nicht treffen. Sie wollen den ganzen Umfang, den ganzen Inhalt und alle bunte Fülle einer Seele geben. Er ist gewohnt, daß Alles immer nur der Handlung, dem Gange der Fabel dienen soll. Sie bringen Alles, was im Charakter ist, ohne Wahl und Sichtung. Er ist gewohnt, daß nichts gebracht wird, was nicht den Lauf der Scenen treibt. Ihnen gilt es die ganze, volle Wahrheit ohne Rest und Makel. Ihm gilt es rasche, reiche und verschlungene Fabel. So kann er sie nicht verstehen, und sie können ihn nicht gewinnen. Er deutet ihre Zeichen falsch und wird irre. Was auf der Bühne geschieht, verzeichnet er und denkt: „Aha, das muß man sich merken — das soll offenbar auf eine Wendung deuten, die später kommen wird!“ Und er wird verführt und wartet jetzt und wartet umsonst, verdrießlich, wenn dann nichts mehr folgt, weil sie ja nicht, wie er meint, die Mittel der nächsten Wirkungen rüsten, sondern blos, was er nicht gewohnt ist, ganze Menschen mit allen Noten geben wollen. So kennt er sich schließlich gar nicht mehr aus, was denn das Alles überhaupt soll, und zürnt dem Dichter, daß er kein Kadelburg ist. Es mag noch eine gute Weile brauchen, bis diese zögernde Gewohnheit der trägen Hörer durch verwegene Neuerung gebrochen und erzogen wird.

Diese Dinge schwächen die Wirkung des Stückes. Es ist nicht etwa ein untheatralisches Werk der reinen Literatur — so ein künstlerisches Buch, das auf der Bühne versagt. Es hat theatralische Kräfte. Aber es übt sie in einer fremden, ungewohnten neuen Art aus, die die lieben alten Sitten stört und eine andere Bildung

Digitized by Google

der Hörer verlangt. Es ſucht ſeine eigenen Zeichen, das öde Einerlei zu brechen und kühne Formen zu gewinnen. Es iſt ein tapferes Experiment. Wer eine Verjüngung der Bühne wünſcht, muß es dankbar grüßen und ſeine Fehler ſogar lieben, weil ſie die Mühe des Nächſten kürzen. Wer freilich an der Schablone klebt und keinen Wechſel der Schönheit duldet, verdient es gar nicht. So ſcheidet es im Parterre die Böcke von den Schafen.

Mir thut nur leid, daß ich heute nicht Maximilian Harden bin. Ich bedaure, daß es nicht meine Sache iſt, das Publicum zu recenſiren. Es wäre nur billig, daß, wer die Schauſpieler oben richtet, auch die Hörer unten züchtigen darf, wenn ſie an der Kunſt ſich verſündigen, und ich würde ihnen nette Dinge ſagen. Die Schwärmer für die „Palaſtrevolution", die ſich plötzlich kritiſch fühlen, die Bewunderer des „Mauerblümchen", die ſich plötzlich ſittlich fühlen! Und die „gemüthlichen" Wiener, die Alles, nur Talent nicht vertragen, verdienten ihren Juvenal redlich.

Aber zwei Acte lang durfte der Neid ſich nicht regen. Zwei Acte ſiegte der Dichter. Da ſtand ſchirmend die Sandrock neben ihm, wie mit dem hellen Schwerte neben guten Helden die kluge Pallas Athene. Ich habe ſie immer bewundert und ich habe es oft geſagt. Heute fehlt mir die Rede. Es klänge überſchwänglich und wäre doch nüchtern, grob und ſtumpf neben meiner Ergriffenheit, meinem Taumel, meiner ſeligen Läuterung der Seele. Wenn ſo einem frivolen, verdorbenen und nichtigen Scribenten einmal

Digitized by Google

ein paar Minuten lang das schöne Glück der reinen Thränen geschieht, soll er es stumm und heimlich genießen. Worte könnten nur entweihen. Man weiß, wie sie alles, wenn sie nur kommt, gleich in Würde und Bedeutung rückt. Man kennt ihren tapferen Verstand, die Lücken der Dichtung zu treffen und zu füllen. Aus den leisesten Winken des Dichters holte sie die heimlichsten Nuancen und half, wo er zaudert, mit malender, rathender Geste. Aber im dritten Acte, wo die Dichtung lahmt, gab sie aus Eigenem eine Tragödie dazu, die auf dem Wege des Dichters lag, ohne daß er sie heben konnte: die Tragödie von der sittigenden Kraft des Leides. Sie schien das edle Wort des Adalbert Stifter zu spielen: „Der Schmerz ist ein heiliger Engel und durch ihn sind Menschen größer geworden als durch alle Freuden der Welt.“ So brachte sie, was dem Stücke fehlt: einen Schluß. Wir wissen, daß das arme, kleine Mädchen nicht verderben wird: sie ist gut durch den Schmerz und eine Künstlerin geworden. Eine edle Zukunft wird eröffnet und eine große Perspective ist da. Wir werden geläutert und tröstlich entlassen. Auch Herr Giampietro und Herr Kutschera, als dumme Wiener „Lebebuben“, waren unübertrefflich. Herr Nhil schien heute ohne rechte Lust. Herr Tewele, Herr Weisse, Herr Eppens, Herr Meixner, Frau Berg, Fräulein Gribl störten nicht, nicht einmal Fräulein Hell. Fräulein Bock wurde in der Burg besser verwendet: da ließ man sie nicht spielen.

Digitized by Google

1894.

„Komödianten."

(Von Edouard Pailleron. Zum ersten Mal am 20. October.)

Es ist lustig, wie sich kluge, auch vermeintlich gerechte, aber eben im Scheine der Gegenwart befangene Menschen oft über das Theater ärgern. Sie klagen, daß es eine unverdiente Geltung hat und mehr Ruhm seinen Leuten bringt, als ihnen gebührt, Politiker gar, andächtig den Mysterien der parlamentarischen Ränke ergeben, wollen nimmer glauben, daß man Sieg und Fall einer Comödie ernster nehmen kann als eines Ministers, und staunen, daß Molière berühmter als Colbert, Herr Kadelburg berühmter als der große Staatsrath Schmoller und Girardi berühmter als Herr von Chlumecky ist. Das scheint ihnen falsch, weil sie immer nur an die Bühne von heute denken, die sich untreu ist und freilich ihre Würde verkennt. Sie vergessen, was sie war und wieder werden kann: Seher, Ordner, Architekt der Welt. Sie vergessen, daß es ihr Amt ist, das Leben zu deuten und durch diese Deutungen die Hörer thätiger, kühner, bewußt an ihre Geschäfte zu schicken.

Digitized by Google

Das Drama hat das Amt, das Leben zu deuten. Es muß einen Willen zeigen, der ſich an den Dingen ſtößt, ihre Kraft gegen ſich löſt und durch das Ende dieſes Streites ein Geſetz offenbart. Hebbel hat in ſeinem aſthmatiſchen und röchelnden Deutſch geſagt: „Nur dadurch, daß es uns veranſchaulicht, wie das Individuum im Kampfe zwiſchen ſeinem perſönlichen und dem allgemeinen Weltwillen, der die That, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Nothwendigkeit, modificirt und umgeſtaltet, ſeine Form und ſeinen Schwerpunkt gewinnt und daß es uns ſo die Natur allen menſchlichen Handelns klar macht, das beſtändig, ſowie es ein inneres Motiv zu manifeſtiren ſucht, zugleich ein widerſtrebendes, auf Herſtellung des Gleichgewichtes berechnetes äußeres entbindet — nur dadurch wird das Drama lebendig.“ Und der alte Brunetière ſchrieb neulich: „Drame ou vaudeville, ce que nous demandons au théâtre, c'est le spectacle d'une volonté qui se déploie en tendant vers un but, et qui a conscience de la nature des moyens qu'elle y fait servir.“ Es iſt das Weſen des Dramas, einen Willen in Zwiſt mit Mächten und ſo den Geiſt des Lebens in eine ſinnliche Fabel zu bringen. Je gewaltiger dieſer Wille iſt, den es über die Erde und an die Sterne greifend zeigt, und je gewaltigere Mächte es gegen ihn zeigt, deſto dramatiſcher wird es wirken und darum iſt die Geſchichte der Bühne immer eine Geſchichte des Willens in ihrem Volke. Sie gedeiht, wenn Helden leben. Sie verkümmert, wenn kleine Begierden kleine

Digitized by Google

Menſchen lenken. Aeſchylus ſtand in den Siegen über die Perſer, in Calderon ſchlug das wilde Blut der Conquiſtadoren, Eliſabeth und Shakeſpeare, Leſſing und der große Friedrich; und noch das Geſchlecht, das den Franzoſen das große romantiſche Drama gab, war zwiſchen Schlachten unter verhallenden Kanonen empfangen.

Das erklärt den dunklen, aber ſicheren Drang der Menge, die Bühne als das unbeſtechliche Gewiſſen der Völker und der Zeiten über die anderen Künſte, ja über alle Pflichten zu ſtellen, da alle doch von ihr erſt aus der ungeſtalten Verworrenheit gehoben und erkenntlich werden. Aber es erklärt auch, warum das Geſchlecht vor uns, das Geſchlecht zwiſchen der Romantik und der Moderne, kein Drama haben konnte. Es war kein Geſchlecht von Helden. Kleine Begierden lenkten kleine Menſchen. Wille fehlte. Seine Väter hatten ihm die Macht erobert. Seine Söhne werden ſie vertheidigen müſſen. Selber ſaß es an der vollen Tafel und durfte ſchmauſen. Leidenſchaft, die ihm nichts mehr bringen, es nur gefährden konnte, mied es ängſtlich. Es war nach großen Thaten von geſtern eine Pauſe in der Geſchichte, die heimlich indes unten Kräfte zu großen Thaten von morgen rüſten mochte.

In dieſer weſentlich undramatiſchen Zeit, die doch den Glanz und die Luſt der Bühne nicht miſſen wollte, kam die neue Kunſt auf, wenigſtens den Schein zu retten und theatraliſch zu thun. Findige Betrüger lernten über das Unvermögen zu täuſchen. Sie nahmen die alten Formen und blendeten durch fremde gleiß-

Digitized by Google

nerische Gaben. Dramen gab es nicht mehr. So boten sie Surrogate.

Die „Komödianten" von Pailleron, die das Deutsche Volkstheater letzten Samstag spielte, sind von dieser Gattung.

* * *

Pailleron wußte stets, ohne dramatisch zu sein, theatralisch zu scheinen. Was Aristoteles schon und nach ihm Lessing zuerst vom Dramatiker fordert, fehlt ihm: die Fabel. Die nimmt er immer von Scribe. Selber hat er nichts als Putz und Flitter: Worte, Witze, Epigramme. Er ist kein Geist der Bühne. Er ist nur ein Geist von Tortoni. So kann er kein Drama geben. Es wird immer ein Feuilleton. Dramatisch ist es, Dinge und Menschen auf ihr Wesen zu bringen, daß ihnen der Zufall nichts mehr anhaben kann und ihre Gesetze walten; Feuilleton ist es, Dinge und Menschen auf den Kopf zu stellen, bis sie durch unerdenkliche, gegen ihr Wesen gewaltsame Wirkungen verblüffen. Dramatisch ist es, Dinge und Menschen auf ihre Werte zu bestimmen; Feuilleton ist es, Dinge und Menschen aus ihrer Achse zu verdrehen. Dramatisch ist es, in Dinge und Menschen zu dringen; Feuilleton ist es, an Dingen und Menschen zu spielen. Wider die Natur auf die Bühne gezogene, in Rollen abgetheilte, mit geborgten Handlungen vermummte Feuilltons sind seine Stücke immer.

Es gelingt ihm nie, Menschen zu gestalten, sondern

Digitized by Google

er erinnert an Geſtalten, die man ſchon kennt, und macht nun zu ihnen, über ſie ſeine Gloſſen und Späße. Er kann nicht ſchaffen. Das läßt er andere für ſich thun: das Leben oder die Schauſpieler. Man denke etwa an ſeinen Bellac. Wenn man die Formen vergißt, die ihm hier ein kluger Künſtler in einer glücklichen Stunde aus ſich gab, und den Text der Rolle nimmt, bleiben nur ſeine Anmerkungen zu einer Geſtalt, die fehlt. Sie ſtecken höchſtens ungefähr die Gegend eines Menſchen ab und paſſen auf alle in ihr möglichen Menſchen. Man muß den Philoſophen Caro oder den Schauſpieler Robert kennen, um eine Geſtalt hier ſehen zu können. Andere erſt, nicht der Dichter, geben ihr Blut und Fleiſch. Das iſt genau das Verfahren des Feuilletoniſten. Für den Kenner von Falſtaff oder Bismarck wird Paul Lindau über Falſtaff oder Bismarck ganz amuſante Dinge ſagen. Aber wer Falſtaff oder Bismarck nicht ſonſt ſchon kennt, dem wird aus ſich Paul Lindau ſie nicht ſchaffen. Es iſt im Weſen des Feuilletoniſten, daß er nicht geſtalten kann.

In der Wiener Bearbeitung der „Komödianten“ fehlt eine Scene, die an der Comédie der beſte Treffer des Stückes iſt. Wenn dort im zweiten Acte der jüngere Coquelin kommt und den jüngeren Coquelin giebt, jauchzt das Haus. Der Scherz iſt köſtlich und draſtiſcher konnte der Autor nicht ſeine Art und die ganze Art dieſer undramatiſchen Zeit mit einem Schlage zeigen, als indem er einen Schauſpieler ſich ſelber ſpielen ließ. So wird offenbar, daß er kein

Digitized by Google

Leben zu schaffen, sondern nur das wirkliche zu nehmen weiß, und auch das muß erst noch der Schauspieler für ihn thun. Auf den Schauspieler wälzt er alle Pflichten des Dichters. Glückt es einem Schauspieler, was der Dichter versäumt, die hübschen, zierlichen und geschliffenen Reden auf einen lebendigen Menschen zu stecken, dann nur kann er wirken.

Er sagt dem Schauspieler: „In der Gegend der Akademie sind Gecken, welche Gunst von Damen Philosophen scheinen läßt. Bitte, sind Sie so gut und holen Sie mir so einen her. Ich schreibe einstweilen ein paar Schlager für ihn auf." Und der Schauspieler bringt ihm den Bellac. So soll ihm in den „Komödianten" der Schauspieler die neue Bohème bringen, diese laute, lüsterne, nach Geld und Ehren ungeduldige Bohème von heute, und er schickt ihn um den Typus des Pégomas, der ein bißchen Roumestan und ein bißchen Astier und ein bißchen Tartarin und alles mit einem Geruche von Panama ist. Da Féraudy von der Comédie ihn fand, wurde es dort ein Sieg. Da die Wiener Darstellung versagte, mußte es hier eine Niederlage werden. Ohne schöpferische Schauspieler kann dieser unschöpferische Dichter nicht bestehen.

Die Wiener Darstellung versagte. Nur eine Scene im dritten Acte wurde von der Sandrock und Herrn Nhil, die allein auch Pariser Ton und Haltung trafen, schön gespielt, natürlicher, feiner und verständiger selbst als an der Comédie.

Digitized by Google

Entſagung.

(Schauſpiel in vier Acten von Wilhelm Karczag. Zum erſten Mal aufgeführt am 24. November.)

Es iſt ſonſt nicht meine Art, Stücke zu erzählen. Ich denke: wer ſie kennt, braucht es nicht und die anderen wiſſen dann doch ſchließlich erſt recht nichts. So ſchenke ich es mir und dem Leſer. Ich ſage lieber, ob und wie ein Stück auf mich wirkt, ſuche die Gründe meiner Luſt, meiner Wuth und wenn es mir dann noch gelingt, aus ihnen ein dramatiſches Geſetz oder was mir ſo ſcheinen will, zu ziehen, bin ich ſehr zufrieden. Mit dem Stücke des Herrn Karczag würde das jedoch nicht gehen und es würde ſich auch nicht ſchicken. Ich erinnere mich, daß meine Pariſer Collegen, als 1889 dort Annamiten ſpielten, ſich hüteten, ſie an dem Pariſer Geſchmack zu meſſen. Nein, ſagten ſie, das dürfen wir nicht; es iſt gleich, wie ſie uns gefallen; es genügt, daß ſie daheim gefallen; wir haben nur zu verzeichnen, wie Schauſpieler und Stücke ſind, die den Annamiten gefallen. Das ſcheint mir auch bei dieſer „Entſagung" geboten. Herr Karczag iſt ein Ungar. Den Ungarn gefällt ſein Stück. Es hat ihnen

Digitized by Google

in Peſt gefallen, wo es noch immer geſpielt wird, und es hat ihnen hier gefallen, wo ſie in Maſſen neulich klatſchten, lärmten, Eljen ſchrieen. So kann es ihm ſehr gleich ſein, wie es mir gefällt, und ich ziehe es vor, gar nicht zu urtheilen, ſondern es einfach zu erzählen.

Ein alter Graf heiratet eine junge Gouvernante, ohne ſeinen Sohn zu verſtändigen, der in Afrika reiſt. Plötzlich kommt der Sohn zurück. Dem Vater wird die Sache ungemüthlich und man kann es ihm nicht verdenken: denn richtig ſchreit der Sohn gleich mörderiſch mit ihm, ſchimpft ihn aus, daß ſo ein alter Herr ſich doch ſchämen ſollte, noch ſo lüſtern und verliebt zu ſein, und will entrüſtet wieder fort. Doch bittet ihn Irene (ſo heißt die Gouvernante und Gräfin), wenigſtens zuvor noch den „Seufzer ihres gefolterten Herzens zu hören.“ Nun natürlich, ſo was läßt ſich nicht gut refuſieren; er ſetzt ſich alſo und hört und ſie redet lange, ſagt aber nichts, als daß ihre Mutter blind war. Ha, ruft er da. Warum haben Sie denn das nicht gleich geſagt? Das ändert doch die Geſchichte! Dann iſt ja alles gut! Sie wagt es noch gar nicht gleich zu glauben und der Vater auch nicht und das Publicum ſchon gar nicht, weil doch kein Menſch ahnen kann, daß der junge Graf gerade auf blinde Mütter ſo viel Wert legt. Aber er giebt ihr die Hand, ſchimpft nicht mehr, wird ſehr nett und es wäre ſchon aus, wenn da nicht der Vater plötzlich von ihr verlangen würde: „O Irene, ich möchte in dein Inneres ſchauen!“ Da ſie nun überhaupt eine gefällige Perſon iſt, ſagt ſie: „Schau hinein!“ Er

Digitized by Google

ſchaut und da muß es nun nicht ganz in der Ordnung ſein: denn er wird ungeheuer wild, tobt, flucht, raſt und ſchwört, daß ſie ihn mit dem Sohne betrügen will. Sie iſt paff und der Sohn iſt auch paff und auch das Publikum iſt paff und ſie betheuert, daß es nicht wahr iſt, und der Sohn betheuert auch, daß es nicht wahr iſt, und auch das Publicum könnte betheuern, daß es nicht wahr iſt, und ſo überlegt ſich der Vater die Sache und geht verſöhnt ab. Aber jetzt will der Sohn ſich tödten. Irene fragt: Warum? Das Publicum fragt auch: Warum? Und in der Verlegenheit, weil man es nicht weiß, umarmt und küßt der Sohn geſchwind Irene, was man in dieſem Stücke das „Siegel der Liebe auf die Lippen drücken“ nennt, und da kommt accurat der Vater wieder, ſieht es, brüllt, taumelt und es trifft ihn der Schlag und er wird blöde. Jetzt weiß der Sohn gar nicht mehr, was er thun ſoll; aber die Regierung, die dort nicht ſo iſt, ſondern ſich um die Leute kümmert, ſchickt ihn nach dem „fernen Süden“, wahrſcheinlich nach Temesvar. Der Sohn iſt fort, der Vater iſt blöde und ſo geht Irene nun auf der Bühne verlaſſen hin und her und denkt nach, mit wem ſie denn die nächſte Scene ſpielen ſoll. Sie ſucht rechts, ſie ſucht links, ſie ſucht vorne und im Grunde; ſie kraxelt hinten ſogar eine ſteile Treppe hinauf und ſchaut lange, lange nach allen Seiten ſpähend aus; aber weil ſich abſolut keiner mehr finden will und es auch ſchon halb zehn iſt, muß halt ſchließlich doch der Vorhang fallen.

Damit man nun nicht zu traurig wird, kommt in

Digitized by Google

dem Stücke auch noch ein anderes Stück vor, das genau so komisch ist, wie jenes tragisch. Wenn man sie zusammen nimmt, muß man lachen und möchte man weinen. Mehr kann man schon wirklich nicht verlangen. Aber man darf nicht meinen, daß das etwa eine zweite Handlung ist, die in der üblichen Weise mit der ersten verwachsen, um sie geflochten oder doch lose an sie gebunden wäre. Nein, es ist ein neues Stück für sich, ganz extra, das sich um jenes nicht kümmert, andere Figuren, einen anderen Ton und gar nichts mit ihm als die Decorationen gemein hat, und immer, wenn eine Zeit das erste ein bißchen gespielt worden ist, wird dann eine Zeit wieder ein bißchen das zweite gespielt, weil Abwechslung sein muß. Das scheint mir eine sehr verständige und nützliche Neuerung, man kann es mathematisch beweisen: denn natürlich, wenn man so gleich drei, vier Stücke bringt, muß die Wahrscheinlichkeit wachsen, daß eines doch schließlich gefallen wird. Aber ich weiß nicht, ob ihr Verdienst Herrn Karczag gebürt. Ich kenne das Original nicht. Es ist auch möglich, daß es die Direction des Deutschen Volkstheaters war, die in ihrer unersättlichen Hast, nur immer noch mehr Novitäten zu geben, gleich mehrere Stücke von ihm addiert und vielleicht jetzt überhaupt den Plan hat, solche Gesammtausgaben der Dichter zu insceniren, wo man an einem Abend ihre sämmtlichen Werke auf der Bühne sehen und jeder nach seinem Geschmacke sich das seinige wählen kann.

Und noch nicht genug. Es kommen nicht bloß diese zwei Stücke, sondern dann auch noch andere Figuren

Digitized by Google

vor, die weder in die erste noch in die zweite Handlung gehören. So reich ist dieses Stück! Ein Herr und eine Dame laufen in allen Acten herum, die ganz dunkel und mystisch sind. Sie gehen hin und her, sprechen, gestikuliren und man weiß nur, daß sie gewiß mit den zwei Stücken nichts zu schaffen haben. Man kann sich denken, wie das der Spannung dienen muß. Allerhand Vermuthungen wurden laut. Manche wollten wissen, daß es Gäste wären, ein Magnat und seine Frau, die eigens aus Pest gekommen, um den Dichter zu ehren, und, da eine Höflichkeit die andere verdient, auf der Bühne sitzen durften, wie die Höflinge und Cavaliere bei Molière. Aber es kann auch sein, daß sie noch aus einem dritten Stücke des Herrn Karczag waren, sozusagen Probelieferungen, welchen auf Wunsch die Fortsetzung folgt. Dunkel blieb auch ein General, der sich in den ersten Scenen zeigte und die Anwesenheit kräftig aufforderte, die Frauen zu ehren. Er kam aber nach dem ersten Acte abhanden. Ein feiner Zug, den man vielfach dankbar bewunderte und nur auch den anderen Personen gewünscht hätte.

Lob und Preis gebührt dem Uebersetzer. Man wird schon bemerkt haben, daß die Sprache in dem Stücke eine sehr gewählte ist. So sagt der Bediente einmal: „ihre Seele würde jauchzen". Nun kann man sich ungefähr vorstellen, wie dann erst die Grafen reden. Derlei zu übertragen muß nicht leicht sein. Aber der ungenannte Uebersetzer darf sich rühmen, daß es ihm voll und ganz gelang: so innig weiß seine Kunst an das Original sich zu schmiegen, daß es manchmal gar

Digitized by Google

nicht mehr wie eine Ueberſetzung, gar nicht mehr deutſch, ſondern ſchon direct ungariſch klingt. Die nämliche Meiſterhand verrieth auch die Regie, die köſtlich die locale Farbe gab, wie denn zum Beiſpiel die ungebundene Freiheit der ungariſchen Sitten fein angedeutet wurde, indem Herr Liebhardt conſequent im Salon den Hut auf dem Kopfe behielt — von ſolchen leiſen Feinheiten wimmelte die Inſcenirung. Leider wurden jedoch die Darſteller dem Geiſte des Stückes nicht völlig gerecht. Sie ſpielten es, beſonders die Sandrock und Herr Kutſchera, zu ſehr aus ſeinem Stile, aus ſeinem Tone weg, als ob es von Shakeſpeare oder Ibſen wäre, wodurch manche Schönheiten an Wirkung verloren. Nach meinem Gefühle hätte man es viel inſtructiver, viel deutlicher ſpielen ſollen.

1895.

„Die Kameraden".

(Luſtſpiel in drei Acten von Ludwig Fulda. Zum erſten Mal aufgeführt den 19. Januar 1895.)

Es iſt eine edle Luſt, in der Madrider Galerie die Gemälde des Velasquez zu betrachten. Man wird von ihren innig feierlichen Hymnen an die Welt ge-

Digitized by Google

tröſtet, froh und dankbar; man wird gut. Er hat das ganze Leben gemalt, oben und unten, Könige und Bettler, Heilige und Zecher, Helden und Knechte, die traurige Schönheit ſpäter Infanten und die grandioſe Pracht von jungen Pferden, alle Verwandlungen der ewigen Kraft; und immer iſt ihm das Leben ſo unendlich ſchön, ſo erhaben und ſo rührend, und immer muß er es loben. Ob er den Menſchen in ſeinen Verzückungen malt, die Anbetnng der Hirten, den Herrn am Kreuze, die Krönung der Jungfrau, oder ob er ihn mit den heroiſchen Geberden der großen Thaten malt, wie in den „Lanzen", ob er ihn, in der „Schmiede des Vulkan", mythologiſch oder an ſeinen täglichen Werken und Geſchäften, wie die „Spinnerinnen", malt — das ſelige Gefühl, das in allen Dingen immer neue Wunder ſchaut, dieſes Goethe'ſche Gefühl:

„Unmöglich ſcheint immer die Roſe,
Unbegreiflich die Nachtigall"

verläßt ihn nie und er malt in der Furcht der Ewigkeiten. Allen iſt es wohl ſchon einmal geſchehen, daß ſie ein ſonſt gemeines, vom Schmutze des Täglichen bedecktes Geſicht, wenn eine Freude ſeine Augen leuchten, ſeine Lippen lächeln ließ, plötzlich ſchön werden ſahen, von einer geheimen, fremden und unglaublichen Schönheit. Aber er iſt einer von den ganz Großen geweſen, welche die Dinge zwingen können, ihnen ihren ſtillen Zauber, ihren verſteckten Gott zu offenbaren, und auch das Häßliche ſo lange anſchauen, bis es unter ihren ſanften und ſo warmen, ſchmelzenden Blicken ſchön

Digitized by Google

wird. Das ist ihm oft gelungen. Es ist ihm nur in wenigen Gemälden nicht gelungen und das sind immer Gemälde de un buffon ú hombre de placer, de un truhán, de un énano, Gemälde, wo er Schmarotzer, Narren, Zwerge, die höfischen Spaßmacher darstellt. Sie allein hat der gütige, immer verzeihende, ja verehrende Meister ohne Liebe, mit Zorn gemalt. Sie schielen tückisch, grinsen und es ist eine böse Qual in ihren grauen und von vielen Grimassen ermüdeten Mienen, welchen man es anmerkt, daß sie nicht ihre Seele ausdrücken durften, sondern sich lustig verzerren mußten. Er haßte sie als Sünder wider die Natur, weil sie sich nicht gehörten, sondern, sich verstellend, den Schwänken der Mächtigen dienten; und er konnte mit ihnen nicht gerecht sein, die nicht aufrichtig waren. So malte er sie hämisch, bösartig und wie verstört.

Was in Spanien der hombre de placer war, hieß italienisch uomo piacevole oder buffone. Sie hatten „scharfe Augen und böse Zungen", wie die Florentiner sagten, und gaben sich, um angenehm zu leben, an reiche oder herrschende Leute hin, die sie durch die Tänze, Sprünge und Verrenkungen ihrer Witze bei guter Laune hielten, sei es durch facezie, Scherze für die Kenner, wie jener komische Pfarrer Arlotto, sei es durch Possen für den Pöbel, wie Gonnella, der berühmte Narr von Ferrara. Diese reichen oder herrschenden Leute waren nämlich gescheidt genug, sich doch klein zu fühlen, und dafür wollten sie sich am Großen rächen. So erfanden sie die Medisance und es freute sie, durch Lästerer und Spötter schmähen und verhöhnen

Digitized by Google

zu lassen, was zu verehren sie nicht edel genug waren, und wohl auch, indem sie sich mit noch kleineren, ja ganz unnützen und nichtigen Menschen umgaben, selber wieder von sich eine bessere Meinung zu kriegen. Dazu ist diese Medisance seither allen Classen, die an der Macht sind, unentbehrlich geworden, zu ihrer Versicherung und Vertheidigung vor dem Großen und damit sie sich über die eigene Erbärmlichkeit täuschen können.

Die Medisance der Berliner Börse hat jetzt keinen besseren Virtuosen als Herrn Ludwig Fulda. Er ist heute, was vor zehn Jahren Paul Lindau war. Man sieht also, daß es doch vorwärts und aufwärts geht: denn er übertrifft Herrn Paul Lindau beinahe noch. Man kann nicht leugnen, daß er für Berlin genug Geschmack und Geist und alle Mittel hat, um sein Geschäft auf einen sehr hohen und wirksamen Grad zu bringen. Velasquez hätte ihn freilich tückisch, bösartig und wie verstört gemalt, grinsend und schielend, mit schlimmen, listigen und trüben Blicken und mit jener leeren Traurigkeit dürrer Aeste und tauber Aehren, die unnütz sind, weil er keiner ewigen Bestimmung dient, sondern sich zum Spasse wegwirft und vergeudet. Aber wer nicht immer um die Würde des Menschen fragt und nicht prüft, was einer thut, sondern zufrieden ist, wie er es thut, kann auch an ihm sogar seine Freude haben, weil er ein zwar häßliches und schlechtes Amt doch mit der besten Begabung versieht, die da überhaupt möglich ist.

Er fing mit allerhand leichten und behutsamen

Digitized by Google

Plaiſanterien an. Dann hat er ſich, im „Talisman“, an den Kaiſer gemacht und vor ſchmunzelnden Banauſen gerade das Beſte verſpottet, was dieſer dunkle, ſeltſame und ſo unerklärliche Jüngling hat: ſeine Begierde, groß zu ſein und dem äußeren Glanze durch inneren Werth gerecht zu werden. Jetzt hat er, in den „Kameraden“, ſeinen Hohn auf die Bemühungen einiger Frauen und Schwärmer geſetzt, die ſich im Täglichen unzufrieden fühlen und, freilich oft auf eine irre, recht bizarre und wunderliche Weiſe, dem Leben Sinn und Bedeutung geben möchten; und weil er da nicht, wie ſonſt, nur auf den Beifall ſpeculirte, ſondern mit Leidenſchaft dabei war, mit allem Neide und Zorne und Haſſe des Kleineren, der „ſolchen Trieb noch nie empfunden“, aber fühlt, daß er doch das Große nicht aus der Welt ſchaffen wird, iſt es ein famoſes Theaterſtück geworden, ſo luſtig und toll, wie jetzt kaum irgend eine andere Poſſe der deutſchen Bühne.

Das Stück ſteht auf dem Contraſte der täglichen Verrichtungen mit den nach dem Ewigen ſchauenden Gedanken, Worten und Werken, des Zufälligen mit dem Weſentlichen, des Thieriſchen mit dem Göttlichen im Menſchen. Wenn man ſich Dante nach ſeinem ſüßen und ſchrecklichen Traume, wo er in der brennenden Wolke den heiteren, aber furchtbaren Herrn der Liebe ſah und die Worte vernahm: Ego Dominus tuus und Vide cor tuum — wenn man ſich ihn dann eine Wurſt eſſen denkt, ſo iſt das ein ſehr komiſcher Gedanke. In dieſer Weiſe werden hier eine unruhige, aus dem Gewöhnlichen ſtrebende Frau und ein Phantaſt

Digitized by Google

in ein gemeines Abenteuer gestellt, wo denn nun freilich die großen Sätze von Nietzsche und Ibsen zwischen den Grimassen des Vaudevilles sich absurd und burlesk genug annehmen müssen, während der Philister ein rechter Held scheint, der ja natürlich den Forderungen weltlicher und niedriger Verhältnisse leicht gewachsen sein kann. Es ist klar, daß das dann den Philister im Parterre unbändig freut. Aber auch den Künstler oder Schwärmer wird es nicht verdrießen, weil es ihn in einer amusanten, freilich für drei Acte ein bißchen dürftigen Fabel fühlen läßt, daß er nicht ins Tägliche gehört.

Die Darstellung im Deutschen Volkstheater darf ein Muster heißen. Nicht nur weil die Sandrock, verblüffend und unwiderstehlich, eine komische Kraft und Verve zeigt, die ihre Kenner und Bewunderer selbst in ihr nicht ahnen konnten, und sich mit einer Ausgelassenheit und Laune parodirt, die sie neben die Réjane stellen, nicht bloß weil Herr Giampietro, der nur noch ein bißchen ungleich und anfangs nicht ganz sicher in der Haltung ist, und Herr Nhil mit Eifer und Glück ihr folgen, nicht bloß, weil die üblichen Störungen und Vergriffe der Regie sogar fehlen; sondern weil, was wesentlich, aber so selten ist, das Spiel in jeder Scene Ton und Stimmung hat. Den Ton, den die Sandrock bringt, nehmen die Partner auf, erwidern ihn, verändern ihn nach ihren Rollen, lassen ihn schwellen oder sinken, verlieren ihn doch nie ganz und so glaubt man eine neckische und kichernde Musik zu hören und wird angenehm von den bunten Verwandlungen derselben Melodie geschaukelt.

Digitized by Google

Den nicht eben sympathischen Dr. Wulff hat am Berliner Deutschen Theater Herr Emanuel Reicher in meiner Maske gespielt. Hier spielte ihn Herr Giampietro in einer Maske, die einige wieder auf mich, andere auf Herrn Arthur Schnitzler deuteten. Da wurde denn von vielen hin und her gestritten, ob wir uns das verbitten könnten, sollten, müßten. Aber es ist von Sokrates bekannt, daß er, als in den „Wolken" seine Maske auf die Bühne kam, sich unten lachend erhob und dem Volke zeigte, damit es besser vergleichen könnte. Nun, da meine ich: was Sokrates sich so mit Behagen gefallen lassen durfte, das können Schnitzler und ich uns auch gefallen lassen, wenn schon freilich weder Herr Reicher noch Herr Giampietro so ganz ein Aristophanes ist.

Maria Magdlena.

(Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Aufzügen von Friedrich Hebbel. Zum ersten Mal aufgeführt am 4. Mai.)

Als Shakespeare dichtete, hatten seine Collegen, die anderen Schauspieler, immer nur eine Klage. Es war ja sonst für sie eine sehr gute Zeit, ihr Stand gedieh, schöne Frauen, edle Jünglinge und Helden liebten ihre

Digitized by Google

Kunst, ja waren stolz, sich Truppen zu halten, die im Mantel ihr Wappen trugen, und so durfte der Mime wohl zufrieden sein, von Prinzessinnen und eleganten Lords umgeben, die auf der Bühne um das Spiel sich drängten, aufmerksam, mit den koketten Knaben, die Frauen gaben, lüstern scherzend und bereit, gleich der feinsten und geheimsten Anspielung zu folgen. Wenn nur, das war allein ihre Klage, wenn nur der Pöbel nicht gewesen wäre, dieser betrunkene, schreiende, hämische Pöbel unten, Matrosen, Kutscher oder Knechte, triefend, schwitzend und übel riechend, die lärmten, schmausend, zechend, rauchend, und sich prügelten und, wenn da oben nicht etwas gewaltiges geschah, groß, kühn und menschlich genug, auch den Gemeinen zu bändigen, Scherben, Steine und allerhand Reste auf die Scene warfen! Dieser wilde und herrische Pöbel war den Schauspielern ein Gräul, seinem verruchten Treiben schrieben sie ihren schlimmen Ruf zu und sie ahnten gar nicht, wie er, ohne es selber zu wissen, ihnen vielmehr diente und half, weil er die Dichter zur Macht und Größe nöthigte, weil er sie zwang, so einfach und ewig wie das Leben selbst zu sein und die allgemeine Sprache des Schicksals zu reden, und weil er so ein Wächter war, der das Drama hütete, sich von seinem Wesen weg ans Künstliche und Manierierte zu verlieren.

Als Goethe mit Schiller versuchte, eine deutsche Bühne zu bilden, schienen sie es leicht zu haben. Was Schröder in Hamburg mit so vieler Mühe, in dem er die „Gesellschaft der Theaterfreunde" begründete, sich langsam allmählich erst erziehen mußte, bot ihnen der

Digitized by Google

Hof: ein kunstverständiges und kunstempfindliches Publicum. Kenner und Liebhaber des Schönen waren da, fähig, jedes Experiment mit Achtung aufzunehmen, ein Werk aus seinen Absichten zu ergänzen, Versuche sinnig zu begleiten; und wenn ja einmal die Laune der guten Bürger ein bißchen ungeberdig wurde, so wußte dem der Gebieter der Stadt, dann mehr Minister als Dichter, strenge zu wehren, wie in jener Vorstellung des Ion, da er aufstand und rief: man lache nicht! Solche Zucht mußte, sollte man denken, der Kunst doch nützen und die Kunst darf sich auch in der That nicht beklagen. Sie wurde die Schönheit der Geste, der Klang der Rede wurden gefördert; Malerei, Musik gewannen. Nur eines war auf diesem Theater vergessen; das Theatralische war vergessen. Was Goethe selbst einst das „Menschengeschick Aufregende und Bezwingende" genannt, wich einem feinen, klugen, geistreichen, aber kühlen und behutsamen Spiel für Kenner und die „Hauptsache" wurde, wie Goethe über den Alarcos an Schiller schrieb, „daß wir diese äußerst obligaten Silbenmaße sprechen lassen und sprechen hören". Das war, philologisch und auch ästhetisch, wahrscheinlich sehr nützlich. Aber es war gewiß nicht mehr Theater. Die ästhetische Bildung mochte es fördern. Die dramatische Wirkung förderte es nicht. Es war eben alles da zum Gedeihen der Kunst. Aber eines fehlte zum Gedeihen des Theaters. Es fehlte jene harte und unerbittliche Controlle, die das Theater nicht missen kann. Es fehlte der Pöbel, der dunkel, aber untrüglich, instinctiv den schönen Gedanken und die lebendige Kraft trennt.

Digitized by Google

Die Romantiker trieben es dann noch ärger. Indem sie das Theater immer literarischer machten, machten sie es zuletzt so untheatralisch, daß es seine eigene Caricatur werden mußten, wie im „gestiefelten Kater", im „Blaubart" oder in den Immermannischen Experimenten. Sie wollten das Besondere, das Aparte, das Curiose und das Drama soll das Allgemeine, das Gesetzliche, das Ewige. Sie suchten eine Kunst für wenige und so konnten sie das Theater nicht finden, das die Kunst für alle ist. Und so trieben sie so lange Literatur in das Theater hinein, bis sie am Ende das Theater aus der Literatur vertrieben. Sie haben manche Schönheit gebracht; dem Theater haben sie nur geschadet, ja sie haben so sehr den dramatischen Sinn bethört und verstört, daß das Wesen der Bühne, was sie denn überhaupt soll und wie sie es soll, später wie eine unerhörte Neuerung erst wieder entdeckt werden mußte. Das hat zuerst Friedrich Hebbel gethan. Es ist thöricht, ihn deswegen zur Moderne zu rechnen. Er war nicht moderner als Lessing oder Schröder. Er hat keine neuen Wahrheiten, er hat nur die alten aus ihrer Verschollenheit gefunden. Er wußte das selbst und tröstete sich gern damit, daß es nicht gilt, „das elfte Gebot zu erfinden, sondern die zehn vorhandenen zu erfüllen". Das war sein Wunsch und es ist ihm beinahe gelungen. Er hat die ewigen Gebote der Bühne erkannt, die so lange vergessen waren, und redlich getrachtet, ihnen nach seinen Kräften zu dienen. So darf ihn, was er über das Drama gedacht und geschrieben, kritisch wohl neben Lessing stellen. Seine Aufsätze „Mein Wort

Digitized by Google

über das Drama", das „Vorwort zur Maria Magdalena, betreffend das Verhältniß der dramatischen Kunst zur Zeit und verwandte Punkte" und „Ueber den Styl des Dramas" sind da besonders zu nennen. Sie sind freilich gar nicht „originell". Wer nur zu lesen versteht, allerdings mit jener Erleuchtung der Worte, die erst die eigene Erfahrung giebt, kann schließlich alles schon im Aristoteles finden. „Den dramatischen Dichter macht vor allem, wenigstens in der modernen Welt, die Kunst zu individualisiren, das heißt auf jedem Punkt der Darstellung Allgemeines und Besonderes so ineinander zu mischen, daß eines das andere niemals ganz verdeckt, daß das nackte Gesetz, dem alles Lebendige gehorcht, der Faden, der durch alle Erscheinungen hindurch läuft, niemals nackt zum Vorschein kommt und niemals, selbst in den abnormsten Verzerrungen nicht, völlig vermißt wird" — „Nur dadurch, daß es uns veranschaulicht, wie das Individuum im Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen, der die That, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Nothwendigkeit, modificirt und umgestaltet, seine Form und seinen Schwerpunkt gewinnt, und daß es uns so die Natur allen menschlichen Handelns klar macht, das beständig, so wie es ein inneres Motiv zu manifestiren sucht, zugleich ein widerstrebendes, auf Herstellung des Gleichgewichts berechnetes äußeres entbindet, nur dadurch wird das Drama lebendig. Und obgleich die zu Grunde gelegte Idee, von der die hier vorausgesetzte Würde des Dramas und sein Wert abhängt,

Digitized by Google

den Ring abgiebt, innerhalb deſſen ſich alles planetariſch regen und bewegen muß, ſo hat der Dichter doch, im gehörigen Sinn und unbeſchadet der wahren Einheit, für Vervielfältigung der Intereſſen oder richtiger für Vergegenwärtigung der Totalität des Lebens und der Welt zu ſorgen und ſich wohl zu hüten, alle ſeine Charaktere, wie dies in den ſogenannten lyriſchen Stücken öfters geſchieht, dem Centrum gleich nahe zu ſtellen. Das vollkommenſte Lebensbild entſteht dann, wenn der Hauptcharakter das für die Neben- und Gegencharaktere wird, was das Geſchick, mit dem er ringt, für ihn iſt und wenn ſich auf ſolche Weiſe alles bis zu den unterſten Abſtufungen herab, in, durch und mit einander entwickelt, bedingt und ſpiegelt" — „Ich ſage es Euch, Ihr, die Ihr Euch dramatiſche Dichter nennt, wenn Ihr Euch damit begnügt, Anecdoten, hiſtoriſche und andere, es iſt gleich, in Scene zu ſetzen oder, wenn's hochkommt, einen Charakter in ſeinem pſychologiſchen Räderwerk auseinanderzulegen, ſo ſteht Ihr, Ihr mögt nun die Thränenfiſtel preſſen oder die Lachmuskeln erſchüttern, wie Ihr wollt, um Nichts höher als unſer bekannter Vater aus Theſpis her, der in ſeiner Bude die Marionetten tanzen läßt. Nur wo ein Problem vorliegt, hat Eure Kunſt etwas zu ſchaffen; wo Euch aber ein ſolches aufgeht, wo Euch das Leben in ſeiner Gebrochenheit entgegentritt und zugleich in Eurem Geiſt, denn Beides muß zuſammenfallen, das Moment der Idee, in dem es die verlorene Einheit wieder findet, da ergreift es" — in dieſen Sätzen iſt die Summe ſeiner dramatiſchen Gedanken und man darf wohl ſagen, daß es die Summe

Digitized by Google

aller dramatiſchen Weisheit iſt. Das Drama, das ihnen gerecht würde, wäre ohne Fehl.

Sich ſelber ganz gerecht zu werden und mit der That ſeinen Gedanken zu folgen, war nun freilich ſeine Sache nicht. Er erkannte, was das Drama ſoll: daß es an einem einzelnen Falle das allgemeine Schickſal, an einem Beiſpiel das Geſetz zeigen ſoll, und zwar jenes Geſetz, das eben von den Menſchen dieſer Zeit als ihr Schickſal empfunden wird, und an einem Falle, in den die Menſchen dieſer Zeit ſich ſelber zu ſtellen bereit und fähig ſind. Aber er konnte es nicht immer und konnte es nie ganz. Er wurde, wie er ringen mochte, doch jenen romantiſchen Hang nicht los, den Hang zum Aparten und Curioſen; in ihm blieb die Sucht, nur nicht gewöhnlich zu ſein. Es gelang ihm nicht, einfach zu werden wie das Leben. Er blieb immer ſeltſam, ſo im Thema als in der Sprache. Seine Menſchen thun nicht, was bei ihrer Art in ihrem Falle alle Menſchen thun müſſen; ſeine Menſchen reden nicht, wie in ihrem Falle alle Menſchen ihrer Art reden müſſen; es iſt immer noch Literatur in ihren Thaten, in ihren Reden. Und ſo hätte wohl auch ihn jener engliſche Pöbel mit Scherben und Steinen bedroht und hätte recht gethan: denn ein Drama, das nicht ſo menſchlich und ſo giltig iſt, daß es alle zwingen muß, iſt kein Drama. Sein Geiſt ſah rein in das Weſen der Bühne; es zu treffen, hatte er nicht die gehorchende Hand. Die müßte man ihm geben.

Seinem Geiſte die Hand zu geben, die ihm fehlte, wäre die Pflicht einer künſtleriſchen Regie. In ſeinem

Digitized by Google

Falle müßte der Schauſpieler nicht für den Dichter denken, aber für ihn handeln. Er müßte ſeine ſonderbaren Leute vermenſchlichen, indem er ihre Geſten, ihre Reden vertäglichen würde. Er müßte die literariſche Maske von ihnen nehmen und ihre natürliche Miene zeigen. Er müßte ſie ſozuſagen hinter ihrem Rücken ſpielen, ohne zu achten, was ſie vorne romantiſch heucheln. Im Grunde ſind ſie ja immer lebendig und echt, aber ſie verſtecken es in Paradoxen und Antitheſen. Den geheimen Sinn unter dieſen müßte er ſpielen, ſtatt immer nur ihren lauten Text zu ſprechen. Es iſt ja alles da, nur iſt es nicht ſinnlich. Sinnlich müßte es erſt der Schauſpieler machen. Er müßte von dem, was die Perſonen ſcheinen, zu dem bringen, was der Dichter wollte, und nicht, als was ſie ſich geben, ſondern wie ſie ſind, müßte er bringen. Der Dichter hat ein dramatiſches Weſen literariſch geformt; aus der literariſchen Form müßte der Schauſpieler in das dramatiſche Weſen zurück, um es ſelber dann erſt theatraliſch zu formen. Ein Beiſpiel. Dritter Aufzug, ſiebenter Auftritt. Carl tritt ein und ſagt: „Das Feuerzeug iſt noch auf dem alten Platze, ich wette, denn wir haben hier im Hauſe zweimal zehn Gebote. Der Hut gehört auf den dritten Nagel, nicht auf den vierten! Um halbzehn Uhr muß man müde ſein! Vor Martini darf man nicht frieren, nach Martini nicht ſchwitzen . . . . . Heut iſt Donnerstag, ſie haben Kalbfleiſchſuppe gegeſſen. Wär's Winter, ſo hätt's Kohl gegeben, vor Faſtnacht weißen, nach Faſtnacht grünen! Das ſteht ſo feſt, als daß der Donnerstag

Digitized by Google

wiederkehren muß, wenn der Mittwoch dagewesen ist, daß er nicht zum Freitag sagen kann: „Geh Du für mich, ich habe wunde Füße!“ Das ist nun ganz undramatisch. Der Gedanke, daß der Donnerstag mit dem Freitag spricht, ist so gar nicht im Kreise der Bildung von Carl und die ganze Betrachtung ist so gar nicht in der Situation. Sie stört, hemmt, reizt die Ungeduld. Sie gehört nicht her. Der Dichter will sie hier auch gar nicht. Er holt nur hier endlich nach, was er früher versäumte: zu erklären, wie bei diesem Vater dieser Sohn nicht anders werden konnte. Er sagt nur hier endlich, was er gleich anfangs, nicht sagen, sondern zeigen sollte: die pedantische Enge und Strenge des Hauses. Der ganze Monolog ist eigentlich gar nicht für den Schauspieler da, um gesprochen zu werden, sondern er ist für die Regie nur da, um ihr die Stimmung anzugeben. Zwei Drittel des Textes sind so und würde eigentlich in Klammern gehören, als Anmerkungen und Angaben für die Regie. Man müßte jede Rolle in zwei Theile trennen: in die Worte der Person und die Winke an die Regie; diese Winke müßte die Regie vernehmen und aus dem Wörtlichen in's Sinnliche zu bringen wissen, so daß, wenn dann das Wort kommt, es uns nichts mehr sagt, was wir nicht schon lange schauen und also fühlen würden. Dann erst könnte, was jetzt immer nur unserem Verstande berichtet wird, vor unseren Sinnen und in unserem Gemüthe geschehen. Dann könnte es erst wirken. Dann würde man erst die Wahrheit und geheime Kraft gewahr, die in diesem sonderbaren Stücke stecken.

Digitized by Google

Man darf es dem Deutschen Volkstheater nicht verargen, daß es das nicht traf. Das Burgtheater trifft es auch nicht. Eine merkwürdige Sitte der deutschen Schauspieler ist daran schuld: der falsche Respekt vor dem „Dichter". Autoren spielen sie, indem sie ihnen aus Eigenem helfen. „Dichter" flößen ihnen einen solchen Schrecken ein, daß sie es nicht wagen, sie darzustellen, sondern sie lesen sie bloß mit ungemeiner Hochachtung vor. Das ist ja im Grunde sehr hübsch von den Schauspielern. Aber es ist sehr traurig für die Dichter. Ein tapferer Regisseur könnte da vieles wirken. Aber man weiß ja, daß das Volkstheater keinen Regisseur hat, geschweige denn einen tapferen, und so muß man es zufrieden sein, daß Fräulein Wachner, freilich mehr sentimental als heroisch (Hero, Luise, Denise wären ihre Rollen), wieder ihr reines, so inniges Talent schimmern ließ.

Romeo.

(Zur Aufführung im Deutschen Volkstheater am 21. September 1895.)

Es ist ungewiß, ob Shakespeare je in Italien war, so wahrscheinlich das freilich der „Kaufmann von

Digitized by Google

Venedig“ und der „Othello“ machen; es könnte jedenfalls nur vom Herbst 1592 auf den Sommer 1593 gewesen sein, als in London die Pest wüthete und die Theater geschlossen waren. Aber sicher ist, daß er den „Romeo“ schon 1591 schrieb, ohne Italien zu kennen, als so vage nach Novellen von Boccaccio und Bandello. Nicht aus schönen Erinnerungen hat er das schwärmende Gedicht geholt, sondern aus einer überschwenglichen Begierde nach dem ewigen Lande, die allerdings keine Laune, sondern seiner suchenden Seele wesentlich war.

Er war, kaum einundzwanzig Jahre alt, nach einer heftigen und ungestümen, ja strafbaren Jugend, daheim unmöglich, als Wilderer erwischt, eingesperrt und ausgepeitscht, aus einer sinkenden Familie, die verkam, so daß der Vater sich vor Schulden gar nicht mehr auf die Straße traute, arm und verrufen nach London gekommen. Es heißt, daß er hier zuerst vor dem Theater des Burbadge den Lords, die zur Vostellung ritten, die Pferde hüten mußte, bis es ihm glückte, eine Art von Factotum des Hauses, endlich sogar Inspicient zu werden, der zu den Auftritten der Schauspieler das Signal gab, ja wohl auch einmal zur Aushilfe statiren durfte. Aus einer schlechten Gesellschaft war er also in keine bessere gerathen: zur Bühne zu gehören galt nicht als Ehre, in der City wurde keine geduldet, sie mußten sich nach dem Osten von der Themse ziehen, neben Bärenzwinger und liederliche Häuser. Man mag sich danach ungefähr die Leute denken, die damals zum Theater gingen: Vagabunden und Strolche, zu jedem ehrlichen Geschäfte verdorben, das schlimmste Gesindel der

Digitized by Google

Stadt. Alle Leidenſchaften, von keiner Beſinnung gehemmt, an kein Geſetz gebunden, durch keine Pflicht beklommen, die ſtrotzende Natur des nackten Menſchen konnte er da freilich lernen. Aber es dauerte lange, bis er dazu kam, auch edles Betragen, Würde und den Prunk beherrſchter Formen, die Wunder der Bildung in der Nähe zu ſehen. Dazu mußte er erſt der Liebling des mächtigen Eſſex werden, der ihn in einen Kreis fürſtlicher Jünglinge zog, unter klare, von Begierden unbefleckte, ſüß wie blaue Trauben ſchmeckende Seelen, die, wie er die Jeſſica einmal ſagen läßt, „Muſik hatten in ſich ſelbſt“ und auf allen Lärm der Leute, den Tumult von Luſt und Leid hinaus gelaſſen als auf ein heiteres Schauſpiel blickten, unerſchütterlich in ihrer lichten Ordnung. Mit dieſem hellen und blühenden Theil der Menſchheit wurde er jetzt erſt bekannt und jetzt erſt ging ihm die ſtille Pracht bewußter Geſten, die Anmuth lächelnd kluger Reden von witziger Güte und milder Strenge, der ganze Zauber reifer Männer auf: wir ſehen ihn davon im Theſeus wie geblendet und verzückt. Und doch konnte er unter dieſen ſo ſublimirten Menſchen noch immer jene dumpfen, von Brunſt und Gier betrunkenen, wie Wetter brauſenden Ungethüme ſeiner Jugend nicht vergeſſen, wie ein Sohn der Berge in gefälligen Ebenen ſich immer doch nach der Gefahr von Stürmen und Lawinen ſeiner Heimath zurückſehnt. Dieſer Barbar wurde in aller Cultur das Heimweh nach dem Heroiſchen der Natur nicht los; dieſe reizenden Formen konnten ihn nicht tröſten, jenes ungeſtüme Weſen zu verlieren. Beide

Digitized by Google

wollte er verbinden. Adler, die zugleich Pfaue wären, Mörder mit der Delicateſſe von Pagen, Inſtincte, die doch allen Takt und Geſchmack des Bewußten hätten — derlei ſchwebte ihm vor. Das Schnauben der Leidenſchaft wollte er nicht miſſen, aber ſie ſollte freilich jetzt in Sonetten ſchnauben. Er wünſchte ſich den Pöbel, wie er die jungen Lords jetzt kannte, ſo bewußt und ſchön, und die jungen Lords wünſchte er ſich, wie er den Pöbel kannte, ſo menſchlich und wahr. Der Pöbel war trübe; die Lords machten ihn frieren: er wünſchte, daß es hell und warm zugleich werden möchte. Darum wünſchte er ſich nach Italien.

Es mochte beſonders der Dramatiker in ihm ſein, der das wünſchte. Man darf ja nie vergeſſen, daß er wie Otto Ludwig ſagte, „ſeine Stücke aus dem Herzen der Schauſpielkunſt herausgeſchrieben“ hat; er war immer bedacht, „der Schauſpielkunſt Subſtrate zu geben“. Nie ließ er ſich durch ein undramatiſches Intereſſe verlocken, Menſchen aufzuſuchen, die dem Schauſpieler nichts bieten, oder ſie in ſchauſpieleriſch indifferenten Zuſtänden zu zeigen. Was unſchauſpieleriſch iſt, ließ er weg. Die Ruhe iſt unſchauſpieleriſch. In der Ruhe betragen ſich die Menſchen allgemein; das einzelne an ihnen, der beſondere Zug kommt da gar nicht heraus, als etwa in ſehr feinen, winzigen und ſubtilen Spuren, die die Bühne verliert. Taine hat gemeint, daß Shakeſpeare ruhige Beſonnenheit nicht achtete. Der weiſe Theſeus, der gütige Lorenzo, die lächelnde Portia beweiſen, daß das falſch iſt. Er hat nur gewußt, daß man auf der Bühne mit ihr nichts machen

Digitized by Google

kann, weil sie unschauspielerisch ist. Aber auch die That ist unschauspielerisch. Auch in der That werden die Menschen wieder allgemein; das Einzelne und Persönliche verschwindet: im Morde selbst gleichen sich alle Mörder. Nur auf dem Wege von der Ruhe zur That löst sich der Einzelne aus dem Allgemeinen los; nur dieser Weg ist sein; er allein ist dramatisch. Philosophen sind so undramatisch als Thiere. Zwischen dem Philosophen und dem Thiere geht das Drama. Darum sehen wir Shakespeare immer bemüht, seinen Helden aus der Ruhe zu drängen, aber an der That zu hindern. Ist er besonnen, so wird alles gehäuft, ihn zur Leidenschaft zu treiben; dem Leidenschaftlichen wird immer gewehrt. Man denke an Macbeth und die Lady: wie der Zögernde unablässig gereizt, die Begierige immer gehemmt wird, damit nur beide zwischen Ruhe und That verbleiben: denn da ist der Schauspieler mit seiner Kunst daheim. Darum konnte er mit jenem Pöbel so wenig als mit diesen Lords zufrieden sein: bei jener unbesonnenen Leidenschaft war jedes Drama im ersten Acte schon aus, bei dieser unleidenschaftlichen Besinnung konnte es gar nicht beginnen. Jene durch diese zu verzögern, diese durch jene anzutreiben mußte der Schauspieler wünschen. Erst die Mischung aus jenem Pöbel und diesen Lords würde schauspielerisch sein. Die suchte er in Italien; es war ihm das Land, wo die Menschen sich schon in Cultur und doch noch mit Natur betrugen, einem wilden Wesen edle Formen gebend und die eigenen Triebe wie fremde Bestien kaiserlich gelassen betrachtend. So sind Romeo und

Digitized by Google

Julie, die wie erſte Menſchen die Liebe erſt zu erfinden ſcheinen, um ihr doch gleich den letzten Glanz ſpäter Galanterie zu geben, ſtammelnd vor Begierden, doch gleich in Hymenäen und Sonetten ſtammelnd.

Das muß beachten, wer den „Romeo“ inſceniren ſoll. Er darf nicht vergeſſen, daß es nicht Romeo und Julie auf dem Lande iſt, ſondern in einer Stadt der Renaiſſance. Das macht gerade ſeinen Sinn aus. Man muß fühlen, wie Natur und Cultur da wetten, wer ſtärker iſt. Von der Clairon wurde geſagt, daß ſie auf der Flöte donnerte; ſo müßte er das Stück ſtimmen: Donner ewiger Leidenſchaften auf der Flöte edler Sitten. Der Ton der Renaiſſance ſoll getroffen werden: wie hinter dem Heiteren, Prangenden, Purpurnen gleich Gift und Dolch lauern. Man nehme etwa das Feſt in Capulets Hauſe, da Julie in die Welt eingeführt wird. Das Aeußere mag ungefähr zu denken ſein, wie Gremio ſein Heim in der „Widerſpenſtigen“ ſchildert:

„— reich verſeh'n mit Silber und mit Gold,
Kannen und Becken für die zarte Hand,
Tapeten rings von tyriſchem Gewirk;
Von Elfenbein die Käſtchen ſind voll Kronen,
In Cederkiſten Teppich und Gedeck,
Damaſt und Prachtgeräth und Baldachin,
Batiſte, türk'ſche Polſter, reichbeperlt,
Venedigs Spitzen voll Goldſtickerei,
Meſſing und Zinn und alles, was gehört
Zu Haus und Haushalt.“

Da nun ein Gewimmel von Jünglingen, wie ſie Benvenuto Cellini ſo gerne beſchreibt, „über die Maßen ſchön und anmuthig, daß die Menſchen ganz außer ſich

Digitized by Google

gerathen und ſich nicht mehr über jene Fabeln, verwundern, welche die Heiden von ihren Göttern des Himmels erzählten"; und daneben Frauen und Mädchen zwitſchernd und kichernd oder auch Seufzer ins Geflüſter miſchend, siccome talor vedemo cader l'acqua mischiata di bella neve, wie es im achtzehnten Capitel der Vita nuova heißt. Dann Masken, Tänze und allerhand Scherze, wie ſie Beroaldi von der Hochzeit des Annibale Bentivoglio mit der Lucrezia von Eſte berichtet: daß Statuen plötzlich lebendig von den Poſtamenten ſteigen, mächtige Allegorien durch die Säle ſchreiten oder, indem das Orcheſter verſtummt, Freundinnen als Dianens Nymphen lieblich ſingen. Und ſo hätten ſich langſam, da die Luſt anſchwillt, Paare zu geſellen, hier in einer Niſche, dort an einer Säule, Heimliche, die alle wie Romeo mit Julie flirten, nur daß freilich bei dieſen gleich zum tragiſchen Ernſt wird, was den anderen ein galantes Spiel bleibt. Zum Raufhandel des Mercutio möge man das zweite Capitel im Cellini nachleſen. So gäbe es für jede Scene ein Capitel aus einem Novelliſten, ein Bild aus einer Galerie. Im Volkstheater wurde das leider verſäumt: aber es wird ja auch im Burgtheater verſäumt. Doch hätte man gut gethan, wenigſtens der Einrichtung von Max Grube zu folgen, die nach einer Beſchreibung Bulthaupts ſo einfach als nützlich ſcheint, indem ſie z. B. gleich im erſten Acte die fünf Verwandlungen auf zwei reducirt, dadurch, „daß das Haus der Capulet, das die erſte und zweite Couliſſe rechts einnimmt, weit in die Scene vorſpringt und ſich in einer breiten Loggia

Digitized by Google

nach dem Publicum öffnet; in dieser Loggia spielt sich, nur wenig beengt, die Unterredung der drei Frauen ab; und so bewegen sich denn die vier ersten Scenen auf demselben Hintergrund; man sieht die Gäste das Haus betreten, nach Ersteigung einiger innerer (unsichtbarer) Stufen die Loggia passiren, um in den Ballsaal geführt zu werden; der durch dies Arrangement bedingte Aufbau kommt dem Ballsaal, in welchem die Estrade das Orchester bildet, dann wieder vortrefflich zustatten". Ebenso zieht sie im zweiten Acte die dritte mit der vierten Scene zusammen: „Wir sehen das Stadtthor, im Hintergrund rechts die Kapelle, daran stoßend, bis etwa an die zweite Coulisse reichend und hinter den Coulissen sich fortsetzend, das Gärtchen Lorenzos; ohne Zwang können die Freunde hier eintreffen, kann Romeo sich, aus dem Häuschen des Vaters kommend, zu ihnen gesellen." Und so weiter. Das nachzumachen wäre doch nicht so schwer gewesen.

Die Julia spielte Fräulein Wachner und man kann sich das heiße Kind nicht leicht inniger, rührender denken. Man muß nur hören, wie sie das erste Mal „Romeo" sagt: in diesem Tone singen alle Engel der Liebe, ihre so unbeschreiblich edle und reine Miene erglänzt von heiliger Lust und doch will ein Schatten nicht weichen, wie eine dumpfe Ahnung, daß „dieser süße Anfang bitter enden soll". Oder man höre, wie sie auf dem Balkone, in Thränen lächelnd, von diesem holden Verderben wie hallucinirt, so glücklich, daß es sie fast schmerzt, alle Wonne in das Wort preßt: „Weh mir!"; dann scheint das Schicksal wie ein böser

Digitized by Google

Nachtvogel durch den Garten zu rauſchen. Oder man höre das herrliche „Amen“ zur Amme; ſie hat die Gabe, eine ganze Situation in ein einziges Wort zu drängen. Wenn ſie zum Vater kommt, ſehen wir gleich, was ſpäter Paris ſagt: „Dein Geſicht litt ſehr von Thränen“. Was Lorenzo vom Gifte ſagt, das bald „einen kalten matten Schauder durch ihre Adern“ ſchicken wird, malen ihre Augen. Dabei ſoll nicht verſchwiegen werden, daß ſie unrein intonirt, oft rauh und monoton wird, leicht ermüdet. Doch das ſind Fehler, die ihr jeder Lehrer in drei Lectionen nehmen kann. Aber was kein Lehrer geben kann, hat ſie: ſie hat Seele.

Dieſe ſcheint leider Herrn Chriſtians gänzlich zu fehlen, dem neuen Schauſpieler, der den Romeo gab. Er hat gute Mittel: ein ſchönes, doch wächſernes, für den Romeo zu glattes, allzu heiteres Geſicht, edle Bewegungen, eine kräftige und reine Stimme. Aber er hat keine Leidenſchaft. Brandes, in ſeinem fleißigen Buche über Shakeſpeare, das jetzt bei Albert Langen erſcheint, hat darauf aufmerkſam gemacht, wie „die Vorſtellung von Pulver und Exploſionen“ durch das ganze Stück geht, nicht weniger als fünfmal ausgedrückt: „Mit anderen Worten, dieſe jungen Weſen haben ſelbſt Pulver in ihren Adern, Pulver, das die Nebel des Lebens noch nicht naß gemacht haben, und Liebe iſt das Feuer, das hier zum Pulver kommt.“ Dieſes „Pulver“ hat Herr Chriſtians nicht. Daß er ein Schauſpieler ohne Kunſtverſtand iſt, der nicht einmal den Romeo der Roſalinde von dem der Julia zu trennen weiß (wovon Mercutio und Benvolio doch

Digitized by Google

deutlich genug sprechen), würde noch nichts machen; aber er scheint auch jene feinere Intelligenz des Gemüthes nicht zu haben. Manchmal lächelt er geziert, dann schreit er schrill, eine innere Bewegung läßt er nie spüren. Graziöses, Tändelndes, Leichtfertiges dürfte seine Domäne sein. Er könnte einen angenehmen Leon in „Weh dem, der lügt", einen gefälligen König im „Kuß", vielleicht sogar einen Mercutio geben: ein Hartmann kann er mit der Zeit werden. In Rollen, die Schwung und Leidenschaft verlangen, wird für ihn wohl immer gelten, was Romeo dem Lorenzo sagt: „Du kannst von dem, was Du nicht fühlst, nicht reden."

Medea.

(Zur Aufführung im Deutschen Volkstheater am 29. September.)

Man kennt die Geschichte von Grillparzer, der mit Raimund einst im Schönbrunner Garten ging: als sie zu den Affen kamen und mit Bewunderung diese munteren und so liebenswürdig verwegenen Thiere aufs zierlichste springen und klettern sahen, sagte Raimund, der alles können wollte: „Das muß aber schwer sein!"; worauf Grillparzer in seiner verdrießlichen und mürrischen

Digitized by Google

Art eines immer unwirſchen Beamten raiſonnirte: „Hat's Ihnen wer g'ſchafft?“

Man kann ſagen, daß dieſe Anecdote den ganzen Grillparzer enthält, den letzten Sinn ſeiner ſämmtlichen Werke. In allen hat er ſchließlich nie was anderes gelehrt, als daß man nichts thun darf, was einem nicht „g'ſchafft“ iſt, und ſich hüten ſoll, durch Wünſche und Begierden, die über ſeinen Kreis gehen, ſich in Abenteuer und Gefahr zu bringen. Irgend etwas zu thun, was einem nicht unvermeidlich geboten, ſchien ihm ſchon Frevel und er fand es nur gerecht, wenn er ſo vermeſſenes, wildes Weſen in Elend und Strafe enden ſah. Wer in ſeiner Welt ſich nicht beſcheiden will, ſoll verderben. So dachte ſchon der Knabe, dem „die Thaten der macedoniſchen Helden keinen Wunſch zur Nacheiferung erweckten“; ſo dachte der Mann, der den Ruſtan ſagen ließ:

„Und die Größe iſt gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel:
Was er giebt, ſind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es iſt ſo viel“ —

und Kreuſen „ein einfach Herz und einen ſtillen Sinn“ beloben ließ. Alle ſeine Helden haben zuletzt kein anderes Verſchulden, als daß ſie ſich erdreiſten, Helden zu ſein. Wer aus dem Gewöhnlichen austreten und die ruhige Art aller Leute verlaſſen will, ſcheint ihm Züchtigung zu verdienen. Sonſt ſucht das Drama zu beſtimmen, wie weit ein Menſch ſich ausſtrecken darf; ſeine Dramen meinen, daß ſich der Menſch lieber gar nicht ausſtrecken ſoll. Eine ſtrenge Eingezogenheit in

Digitized by Google

kleine Pflichten war sein Ideal. Das „Glück im Winkel“ wurde er nicht müde zu preisen. Kraft, Prunk und Pose waren ihm zuwider. So hat er seinen Abscheu vor der „Rohheit des jungen Deutschlands, der Volkspoesie und des mittelhochdeutschen Unsinns“ oft kräftig ausgedrückt. So schilderte er mit Haß den „widerlichen Eindruck“, den die Wohnung des „sybaritischen“ Gentz auf ihn machte, mit den gefütterten Teppichen und den grauseidenen Schlafröcken. So war es ihm in Weimar eine „höchst unangenehme Empfindung“ Goethe als „steifen Minister“ zu sehen und erst als der alte Herr dann mit ihm in seinem Gärtchen wandelte, „mit einem langen Hausrocke bekleidet, ein kleines Schirmkäppchen auf den weißen Haaren . . . . . halb wie ein König und halb wie ein Vater“, ging ihm das bedrückte Herz auf. Was nicht Idylle war, eine bescheidene, ja dürftige, recht kleinbürgerliche Idylle, ängstigte ihn. Er war eine ganz unheroische Natur.

Bulthaupt hat von den Helden Grillparzers gesagt, daß sie „oft wie Löwen beginnen und wie Lämmer endigen“, und Kürnberger hat gesagt: „Medea, Ottokar, seine bedeutendsten Typen, fangen an wie leidenschaftliche Jakobiner und enden wie willensschwache Girondisten“. Jeden großen Drang zu zähmen, bis er klein wurde, sich ergab und verzichtete, scheint das Amt seiner Poesie gewesen zu sein. Das ist unverkennbar. Laube hat es nun einfach als „österreichische Milde und Passivität“, Kürnberger hat es aus dem Gange der österreichischen Geschichte erklärt. Gewiß haben die Oesterreicher gern eine Neigung zum Kleinen, Stillen

Digitized by Google

und Beſchaulichen, der Grillparzer ſelbſt auf der Spur war, als er einmal über Napoleon ſchrieb: „es fehlte ihm die Fähigkeit zu genießen, darum mußte er immer handeln, wenn er ſich nicht ſelbſt verzehren wollte“; ſo ſcheuen die Oeſterreicher Thaten, nicht weil ihre Kraft zu handeln zu gering iſt, ſondern weil ihre Kraft zu genießen ſo groß iſt. Gewiß mußte auch jene Zeit ſeinen Hang noch fördern; wir brauchen bloß an jene unbeholfenen, verlegenen und naiven Möbel zu denken oder uns der gravitätiſch unterthänigen, umſtändlich gekleideten, verſchnörkelten Menſchen zu erinnern, die wir auf lieben, etwas blaſſen, alten Aquarellen über die Baſteien ſtolziren ſehen. Aber ich meine, daß es noch mehr iſt, als das koſende Verweilen der Wiener bei den Dingen, das aus ihnen alle Säfte ſaugen will, und mehr als das Zaudern einer erſchrockenen Zeit. „Es iſt nicht Beſorgniß um mich, hat er 1849 geſchrieben, es iſt meine begeiſterte Liebe für das Gute und Schöne, was mich kleinmüthig macht.“ Seine Furcht kam nicht von ſchwachen Nerven, ſondern von ſtarken Gefühlen; er hatte Angſt, durch jeden Drang ins Große ſich das Beſte zu verderben, zu verſtören: die Harmonie von reinen Stimmungen. Es war eine Furcht des Künſtlers. Goethe erzählt in der Belagerung von Mainz, wie er einen Architekten, den man lynchen wollte, vor der Wuth der Menge ſchützte und, als die Freunde ſeine Verwegenheit tadelten, die übel ablaufen konnte, verſetzte: „Dafür war mir nicht bange; und findet Ihr nicht ſelbſt hübſcher, daß ich Euch den Platz vor dem Hauſe ſo rein gehalten habe?

Digitized by Google

Wie säh' es aus, wenn das nun alles voll Trümmer läge, die jedermann ärgerten, leidenschaftlich aufregten und niemand zugute kämen? Mag auch jener den Besitz nicht verdienen, den er wohlbehaglich fortgeschleppt hat!"; und als sie sich noch immer nicht beruhigen wollten, wies er wieder auf den reinen Platz vor dem Hause und sagte zuletzt ungeduldig: „Es liegt nun einmal in meiner Natur, ich will lieber eine Ungerechtigkeit begehen, als Unordnung ertragen." So zieht der Künstler ein kleines, geringes, ja dürftiges Wesen, wenn es nur schöne und reine Formen hat, der dumpfen, trüben und unordentlichen Größe vor.

Das scheint mir der Sinn der „Medea" zu sein, wenn diese dunkle und vage Handlung überhaupt einen haben soll. Sie will darstellen, wie der kleine Mensch, wenn er sich nur schönen und hellen Sitten zu fügen weiß, mehr werth ist als ein großer, der sich nicht bändigen kann und der Leidenschaft folgt. Das Drama läßt die edle und strenge Linie über das Ungeformte siegen. Nicht moralisch, sondern ästhetisch ist die Schuld der Medea: sie kann die Formen ihrer Größe nicht finden; es gelingt ihr nicht, sich zur Melodie zu bringen. So wird Apoll hier über den Dionysos Herr, in dem ewigen Streite zwischen den Klängen der heiligen Lyra und dem ruchlosen Lärme der Becken.

Als Medea debutirte Frau Fay, eine schreiende, unschön herumfuchtelnde und die Augen verdrehende Ungarin, die eine merkwürdige Manier zeigt, mit dem Rücken zu spielen, indem sie in der Leidenschaft die Schultern anzieht, den Kopf zu verstecken und sich wie

Digitized by Google

ein Igel einzurollen ſcheint; ob ſie übrigens nicht doch etwa Talent hat, kann man freilich noch nicht wiſſen. Herr Weiß ſprach den Herold klar, Herr Eppens, mit ſeiner warmen und beſeelten Stimme, war ein würdiger Kreon, Herr Chriſtians ein phlegmatiſcher und ſtumpfer Jaſon. Die Kreuſa des Fräulein Wachner, bisweilen ein bißchen undeutlich in der Rede, hatte die edelſten, holdeſten Geberden, von der herben Anmuth und der innigen Stille griechiſcher Vaſen; ſie müßte eine bezaubernde Hero ſein.

Ziſchen.

(Zur Première von „Ein Regentag" von J. J. David im Deutſchen Volkstheater am 12. October.)

Im Deutſchen Volkstheater iſt neulich der „Regentag" von J. J. David ausgeziſcht worden. Mit Recht: denn das elende Stück verdiente es nicht beſſer, an Geſinnung und Mache gleich ärgerlich. Eine hämiſche Caricatur der Adeligen wird da liederlich und unbeholfen verſucht und als nun noch eine unverſchämt tobende Claque das Haus zu brutaliſiren drohte, war es geboten, das „Recht auf Ziſchen" mit Energie zu vertheidigen. Dieſes Wort von Julius Bauer iſt dann

Digitized by Google

aufgegriffen, bestritten und verfochten worden, man hat allerhand Leute verhört und Herr Jahn, der Director der Oper, hat sogar feierlich erklärt, daß das Ziſchen unanſtändig und er geſonnen iſt, ſo unbequeme Leute einfach der Polizei zu übergeben. Der Mann ſcheint von jeder Einſicht ins Dramatiſche verlaſſen: ſonſt müßte er doch merken, daß das Ziſchen zum Weſen der Bühne gehört.

Es iſt klar, daß das Ziſchen nur die andere Seite des Klatſchens iſt; man kann ſie nicht trennen. Die Frage iſt, ob das Publicum ſeine Meinung zu äußern hat oder nicht. Entweder man glaubt, daß es ein Stück anſchauen ſoll, wie man ein Bild anſchaut, das nicht beſſer wird, wenn es gefällt, und nicht ſchlechter, wenn es mißfällt; oder man glaubt, daß es urtheilen ſoll, für oder gegen ein Stück, das durch ſeine Zuſtimmung erſt wird, was es ſein will. In jenem Falle hätte man die Klatſchenden ſo gut als die Ziſchenden fortzuweiſen; wenn aber ein Menſch klatſchen darf, darf jeder ziſchen. Wenn man ein Stück bejahen darf, was ja doch heißt, daß im Publicum über ſeinen Wert abgeſtimmt werden ſoll, dann darf man es auch verneinen. Der Klatſchende ſagt Ja; wer ſchweigt, ſtimmt ihm zu; um Nein zu ſagen, muß man ziſchen: die Verordnungen der Hoftheater, die das Ziſchen verhüten wollen, ſind ſo conſequent, auch alle „Beifallskundgebungen“ zu verbieten.

Aber das Weſen des Dramas verlangt Aeußerungen des Publicums. Jede andere Kunſt iſt eigentlich nur für den Künſtler ſelber da: wenn er, was er fühlt,

Digitized by Google

genau wie er es fühlt, für ſich geſtalten kann, iſt es genug. Das Drama ſoll mehr: es ſoll, was der Dichter fühlt, genau wie er es fühlt, auch den Hörer fühlen laſſen; ſein Gemüth zu bewältigen und an ſich zu ziehen, iſt ſein Amt. Vor einem Bilde, das man beurtheilen ſoll, wird man fragen: kann der Maler, was er will? Dann: kommt das aus dem Weſentlichen ſeiner Natur? Endlich: iſt dieſe Natur groß oder gering, iſt ſie trübe oder rein, iſt ſie edel oder gemein? Aber man braucht nicht zu fragen, ob ſie wirkt oder nicht. Ein Bild, das tauſenden gefällt, kann noch immer ſehr ſchlecht ſein, weil der Maler etwas ganz anderes wollte oder weil, was er wollte, nicht in ſeiner Natur iſt, oder weil ſeine Natur unbedeutend iſt, und ein Bild, das gar nicht gefällt, kann noch immer ſehr gut ſein, wenn es dem großen Weſen des Malers conform iſt. Zum Drama gehört, daß es wirken ſoll. Das Stück des größten Menſchen, das nicht die Kraft hat, ſeine Geſinnung oder Stimmung dem Parterre mitzutheilen, iſt ſchlecht; und wenn es einem noch ſo kleinen Menſchen gelingt, das Gemüth ſeiner Hörer zu bezwingen, ſo hat er ein für dieſe Hörer gutes Stück geſchrieben. Otto Ludwig hat geſagt: „Am dramatiſchen Kunſtwerke arbeiten drei Mann, der Dichter, der Schauſpieler, der Zuſchauer. Im Innern des Zuſchauers erſt entſteht während der Aufführung durch des Dichters, des Schauſpielers und ſein eigenes Zuthun das Kunſtwerk. Seine Sache iſt, die unbefangene Menſchennatur in ſich wirken zu laſſen; des Dichters Sache iſt, Schauſpieler und Zuſchauer zu

Digitized by Google

dem zu zwingen, was er hervorgebracht haben will ... Der Dichter muß nicht allein die Wirkung, die er beabsichtigt, zu erreichen, sondern auch jede andere zu verhindern wissen, die er nicht will." Dieses Mitspielen der Hörer, die jetzt folgen, jetzt widerstehen, macht das Drama aus; es ist ja nur dadurch entstanden, daß dem Lyriker bei sich zu einsam wurde und er seine Stimmung endlich unter die Menge begeben wollte. Die griechische Tragödie ist nur aus dem tragischen Chor entstanden: das heißt, der dionysisch Erregte, der bis dahin für sich allein geschwärmt hatte, fing nun an, ein Mittel zu suchen, um das ganze Volk in dieselbe Erregung und Schwärmerei zu bringen. Dieses Mittel und Instrument, die einzelne Verzückung allen mitzutheilen, ist das Drama. So lange noch irgend einer bleibt, der sich ihrer erwehren kann, hat es seinen Sinn verfehlt. Es ist dazu erfunden worden, um das Gefühl eines einsamen Schwärmers das ganze Volk fühlen zu lassen. Erst wenn alle Hörer eben das, was der Dichter fühlte, ebenso fühlen, wie er es fühlte, hat das Schauspiel seine Pflicht gethan. So verhält sich das Drama zum Gedichte, wie sich etwa der Redner zum Philosophen verhält: der Philosoph soll seine Gedanken ausdrücken, der Redner soll sie mittheilen; der Wert seiner Gedanken bestimmt den Philosophen, die Kraft seiner Suggestion den Redner.

Die Schauspieler wissen das. Es ist ihnen vielleicht nicht klar, woher es kommt, aber ihr Instinct sagt ihnen, daß sie schlecht sind, wenn sie auf einen nicht wirken, und erst dann gut, wenn sie auf alle wirken.

Digitized by Google

Sie wiſſen, daß nicht das Urtheil der Kenner, ſondern das Klatſchen oder Ziſchen der Menge ihre Bedeutung beſtimmt. Ludovic Halévy hat in ſeinen „Erinnerungen“ eine gute Geſchichte von der Desclée erzählt. Es war im Gymnaſe bei einer Première; der erſte Act iſt gerade aus, der Vorhang fällt, die berühmte Schauſpielerin wird ſtürmiſch gerufen und muß immer und immer wieder hinaus, die Freunde ſtürzen herbei, gratuliren und jubeln: welch ein Erfolg! „Nein“, ſagt ſie, „ihr lügt, das iſt kein Erfolg. Da oben, auf der Galerie rechts, da ſitzen zwei Affen, die haben noch keine Hand gerührt — das iſt kein Erfolg! Man lacht ſie aus, man tröſtet ſie — was kann Ihnen an den zwei Affen liegen? Aber ſie giebt nicht nach: „Darin beſteht doch meine ganze Kunſt, auf die Affen zu wirken! Wohin käme ich denn ſonſt? Es ſind ihrer zu viele.“ Und erſt nach dem zweiten Act ſieht man ſie heiter und ſtolz: „Endlich! Denkt euch nur, Kinder — endlich haben auch meine zwei Affen geklatſcht! Es iſt doch ein Erfolg!“ So lebendig hatte das zierliche Geſchöpf das dramatiſche Weſen inne.

Eine Schauſpielerin, wird man ſagen, eitel und prahleriſch nur um Reclame beſorgt; da iſt es kein Wunder. Aber man bedenke, daß Goethe im Theatraliſchen nicht anders dachte. Er hat ſonſt wahrlich von den Leuten nichts gehalten; ſie waren ihm höchſtens „dumpfe Gönner“ und er blieb ſeiner Loſung treu: „Ich ſchreibe nicht, euch zu gefallen! Ihr ſollt was lernen!“ Doch hinderte ihn das nicht, im Theatraliſchen immer das Publicum als den Herrn anzuſehen. „Es kommt darauf

Digitized by Google

an, hat er zu Eckermann gesagt, daß der Dichter die Bahn zu treffen wisse, die der Geschmack und das Interesse des Publicums genommen hat. Fällt die Richtung des Talents mit der des Publicums zusammen, so ist alles gewonnen ... Es fragt sich hierbei keineswegs, wie groß der Poet sei; vielmehr kann ein solcher, der mit seiner Persönlichkeit aus dem allgemeinen Publicum wenig hervorragt, oft eben dadurch die allgemeinste Gunst gewinnen." Darum schätzte er auch Iffland und Kotzebue so sehr, nicht nur ihre Stücke eifrig spielend, sondern auch ihre „populären Talente" gern gegen „ungerechten Tadel" vertheidigend. Darum warnte er Heinrich von Kleist, „auf ein Theater zu warten, welches da kommen soll ..... Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderons Stücken, mutatis mutandis, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen." Daran hielt er immer fest: das Theater ist dazu da, der „gebildeten und ungebildeten Masse Vergnügen zu machen", ihr zu gefallen, auf sie zu wirken. Das war ihm eine unumstößliche Maxime.

Giebt man das zu, ist man der Meinung, daß das Drama wirken muß, und nimmt man das Publicum als den Richter seiner Wirkungen an, dann wird das Klatschen oder Zischen nicht nur sein Recht, sondern sogar seine Pflicht, es wird die dramatische Function sein, die das Publicum dem Schauspiel schuldig ist. Die Directoren bestätigen das durch die Claque. Diese ist da, um das Publicum zu erinnern, daß es nicht bloß zuschauen, sondern urtheilen soll. Sie mahnt die Hörer an ihr Amt. Sie ruft: „Hier ist der Punkt,

Digitized by Google

wo der Dichter und die Schauſpieler eure Abſtimmung erwarten; hier iſt es an euch, Ja oder Nein zu ſagen; dann kann es erſt weiter gehen.“ Dazu giebt es das Zeichen. Sie verhindert die Leute, ſich ihrer dramatiſchen Pflicht zu entziehen, und zwingt jeden, indem er ſie ſchalten läßt oder ihr ziſchend widerſpricht, ſeinen Antheil an dem Proceſſe zu nehmen und ſeine Stimme abzugeben, ſo oder ſo. Man ſollte das nicht verkennen. Man ſolle ihr danken, daß ſie den indifferenten Hörer weckt und nicht raſtet, bis er ſich auf ſeine Pflicht zu klatſchen oder ziſchen beſinnt.

Untreu.

(Komödie in drei Acten nach Roberto Bracco von Otto Eiſenſchitz. Zum erſten Mal aufgeführt im Deutſchen Volkstheater am 29. November 1895.)

Der wackere alte Jakob Grimm, der doch kein Libertin war, hat einmal geſchrieben: „Wenn die Behauptung ihren Grund hat, daß kein Fortſchritt zu einer höheren Stufe der Entwicklung ohne Einbuße einzelner Vorzüge der vorausgehenden Stufe erfolge, darf man annehmen, daß in der freien, ungebundenen Liebe eine Poeſie des Lebens und der Leidenſchaft ge-

Digitized by Google

borgen war, die ſich ſpäter ſchmälerte und vor den höheren edleren Zwecken der Ehe ſchwand. Iſt doch heute noch eingeräumt, daß die Anmuth des Brautſtandes mit einer Proſa der Ehe und nach den Flitterwochen aufhöre, und, um einen ſchlagenden Beweis aus der Geſchichte unſerer heimiſchen Dichtkunſt zu führen, wir wiſſen, daß die zarteſten mit tiefer Weisheit in den Minneliedern ausgeſprochenen Gefühle der Liebe immer außereheliche Verhältniſſe vorausſetzen und dadurch bedingt waren." Dieſe Meinung iſt vielen geläufig: die Ehe wird als eine nützliche, achtbare, aber triſte und trockene Sache angeſehen; ja, man pflegt wohl zu ſagen, ſie ſei das Grab der Liebe. Niemandem fällt es ein, ſie zu beſingen, und verwegen würde heißen, wer ſich vermeſſen wollte, eine Poeſie der Ehe zu entdecken.

So Vermeſſene ſcheinen ſich jetzt zu regen. Wenn man der Literatur trauen darf und nicht etwa glaubt, daß ſie nur ſo phantaſirt, muß es heute Gatten geben, die ſich unterfangen, das geſetzliche und unluſtige Weſen, das die Ehe ſonſt hatte, zu verleugnen. Es reizt ſie, das graue Inſtitut mit hellen Farben anzufriſchen. Die erſte Aeußerung der Literatur, die ich davon kenne, iſt aus den Sechzigerjahren, in „Monsieur, Madame et Bébé" von Guſtave Droz. Dieſes drollige, oftmals bedenkliche Buch redet den Gatten zu, die Ehe nicht gar ſo ernſt und feierlich zu betreiben, ſondern ihr lieber die Luſt und Laune galanter Abenteuer zu geben. Deutlicher wurde das in einem Stücke geſagt, das das Théâtre libre vor fünf Jahren gab, dem Amant de sa femme von Aurelien Scholl. Ein Gatte, der ſich eben

Digitized by Google

mit dem ertappten Galan seiner Frau geschossen hat, weiß da nicht, was er jetzt thun soll. Sie tödten? Aber er ist ja eigentlich gar nicht böse auf sie. Fortjagen? Es wäre ihm leid, sie zu verlieren. Verzeihen? Ja, aber dann wird sie ihn in ein paar Wochen mit einem andern betrügen und auf die Dauer wird einem das doch unangenehm. „Was würden Sie an meiner Stelle thun?" fragt er eine Freundin des Hauses. — „Ich würde verzeihen, aber munter und gemüthlich verzeihen ohne lange Predigt, nicht wie man in den Dramen verzeiht. Denn sehen Sie: wenn sie einen Liebhaber genommen hat, so war es, seien Sie gerecht, doch nur Ihre Schuld. Warum sind nicht Sie ihr Liebhaber gewesen?" — „Das ist wahr; ich hatte eben zu viel Respect vor ihr." — „Gewöhnen Sie sich den Respekt ab, werden Sie der Liebhaber ihrer Frau und sie hat es nicht mehr nöthig, sich einen außer dem Hause zu suchen." Diesen kecken Gedanken haben andere seither zu einer ganzen Theorie der galanten Ehen gesponnen: der Mann soll der Liebhaber seiner Frau sein, so sehr, daß ihr der famose Dritte gar nichts mehr bieten kann; er soll mit ihr „ein Verhältniß anfangen"; die Ehe soll sich wie eine nur zufällig beim Bürgermeister angemeldelte Liebschaft benehmen. Rüde hat man es introduire la debauche dans le mariage genannt. Aber das ficht diese listigen Ehekünstler nicht an: wir werden vielleicht weniger heilig, sagen sie, aber amusanter sein; unsere Frauen werden uns weniger achten, aber dafür werden sie uns lieben; und indem wir sie alle Verwegenheiten heimlicher Liaisonen

Digitized by Google

koſten laſſen, möchten wir wetten, daß in unſeren koſenden Händen die ſo verrufene Ehe noch gar ſeltſam blühen ſoll.

In ſo eine blühende, mehr poetiſch als canoniſch gehaltene Ehe führt uns das reizende Stück von Roberto Bracco ein. Der Gräfin Clara Sangiorgi iſt „nichts daran gelegen, eine ehrbare Frau zu ſein“; ja, ſie giebt zu, daß ſie es wahrſcheinlich gar nicht iſt. Unbekümmert um ihre Pflichten hört ſie nur auf ihre Gefühle. „Ich heiratete Dich bloß“, ſagt ſie zu ihrem Gatten Silvio, „weil ich Dich liebte. Ich bin Dir treu, bloß weil ich Dich liebe.“ Wenn es möglich wäre, daß ſie ihn eines Tages nicht mehr lieben würde, würde ſie nicht zaudern, ihm untreu zu werden. Sie ſieht ſich nicht als ſeine Sache an, die ihm nun für alle Zeit gehören muß. Nein, er ſoll immer wieder um ſie werben: er hat ihre Zärtlichkeiten nicht contractlich, ſondern ſie behält ſich vor, nach Laune ſich ihm jetzt zu gewähren, jetzt zu entziehen; ihre Küſſe ſind Geſchenke, nicht Gebühren. Sie ſcheint zu wiſſen, daß Eros der „Geflügelte“ heißt und traurig verſchmachtet, wenn er nicht mehr flattern darf, und giebt ſich alle Mühe, es ihm daran nicht fehlen zu laſſen. Der Gatte erzählt, ein bißchen ärgerlich: „Du gehſt, kommſt, ganz nach Belieben, thuſt, was Dir gefällt. Ich bin faſt nie in Deiner Nähe. Dein Salon iſt der Sammelpunkt der ſogenannten Jeunesse dorée. Du empfängſt die Beſuche dieſer blaſirten Jünglinge, die ſich mit ſuffiſanter Miene auf die ſieghaften Don Juans hinausſpielen, nicht nur in Deinem Salon, ſondern auch in Deiner Loge im Theater. Du führſt ſie ſpazieren, zu allen

Digitized by Google

Tageszeiten. Sie ſchreiben Dir Briefe und Du ſchreibſt ihnen ebenfalls und ich weiß beim beſten Willen nicht, was Ihr Euch noch zu ſchreiben habt, nachdem Ihr Euch viermal im Tag geſehen und geſprochen! Sie umſchwärmen Dich, ſie belagern Dich förmlich, ſie verſchlingen Dich mit ihren Blicken und muſtern Dich vom Kopf bis zu den Füßen und von den Füßen bis zum Kopf und nennen Dich vertraulich Gräfin Clara, ſogar Clara, Clara tout court, als ob ſie es mit einer — mit einer von jenen Damen zu thun hätten." Ein ſolcher Anbeter der gerne zündelnden Frau iſt Herr Gino Riccardi und mit ihm könnte es gefährlich werden: denn er hat die Gabe, die Frauen zu reizen. Man braucht dazu weder ſchön noch klug, nicht einmal ſehr männlich zu ſein, wenn man ſich nur den Ruf eines Unwiderſtehlichen zu verſchaffen weiß. Das iſt ein mächtiger Magnet, weil jede zeigen möchte, daß ſie ſtärker iſt als ihre Schweſtern. Von ihm läßt ſich denn auch die muntere Gräfin bis in die Wohnung des Gecken ziehen, wo es nun zu einer Scene kommt, die ſehr graziös iſt. Gino bereitet alles wiſſentlich vor; ſie wird anfangs ein bißchen ſcheu und befangen ſein; mein Gott, man kennt das; man muß ſie erſt vertraulich und heimiſch machen, Chopin, Verſe, Stimmung — er weiß doch, wie ſo was zu managen iſt. Da tritt ſie ein und ſagt: „Hier bin ich — verführen Sie mich!" Man wird zugeſtehen, daß das auch einen Virtuoſen des Flirt aus der Haltung bringen kann. Er wehrt ſich, indem er es ſentimental, ſchwärmeriſch verſucht: „Der Verführte bin leider ich. Clara, Sie

Digitized by Google

haben begriffen, daß ich Sie liebe!“ Aber sie giebt nicht nach: „Hören Sie, lieber Riccardi, ich bin zu Ihnen gekommen, um verführt zu werden. Wenn Sie keine Lust haben, mich zu verführen, so gehe ich.“ Und so kann er eigentlich noch von Glück sagen, daß jetzt der Gatte dazwischen fährt und ihn aus der lächerlichsten Lage befreit.

Was wird nun aus den Gatten? Beide sind böse: er zweifelt an ihrer Treue, sie ist in ihrer Unschuld gekränkt. Ihm wird jeder Mann recht geben, ihr jede Frau. Unbefangen muß man aber doch auf ihre Seite treten. Zwar fordert sie ein bißchen viel: „Es genügt mir ganz und gar nicht, daß Du nicht eifersüchtig scheinst; es ist nothwendig, daß Du es nicht bist. Unser Uebereinkommen sollte nicht nur in der Form bestehen, sondern auch im Inhalt: Ich treu, Du vertrauend!“ Doch kann man in der That nicht leugnen, daß jene freiere, verliebtere Form, jene milde Poesie der Ehe erst gedeihen wird, wenn der Mann an die Frau glauben lernt. Und so freuen wir uns, daß er zuletzt noch um Verzeihung bitten muß, und sehen mit Lust aus einem Bouquet von feinen, delicaten, ja künstlichen Stimmungen am Ende die liebe stille Feldblume des Vertrauens winken.

Die schelmische Gräfin gab Frau Odilon zierlich, klug und discret; ja, sie hatte im zweiten Act Momente, die einen an die Réjane denken ließen. Den Gino zog Herr Giampietro ins Possierliche herab. Herr Christians dehnte und schleppte; vor lauter Sucht, nur recht natürlich zu sein, wurde er nonchalant.

Digitized by Google

Das Stück war mit Eifer, Geſchmack und Geiſt inſcenirt. Nicht bald hat hier ein Luſtſpiel ſo rein und tief gewirkt; es ſcheint, das alte Glück, das eine Zeit ſchmollen wollte, zieht wieder im Volkstheater ein.

Ghismonda.

(Schauſpiel in fünf Acten von Victorien Sardou. Zum erſten Mal aufgeführt im Deutſchen Volkstheater am 14. December 1895.)

Bei der Première der „Haine", im November 1874, ſtand Sardou fröſtelnd und knirſchend hinter den Couliſſen der Gaité, die bleierne Miene noch fahler als ſonſt: denn er fühlte, daß es ſein Leben war, das hier entſchieden wurde. In dieſem Stücke hatte er gemeint ſeine Seele herzugeben, unbekümmert um die Wünſche der Menge; er hatte gemeint, nachdem er ſo lange ein Macher geweſen, nun endlich ein Künſtler zu werden. So lange mußte er als Amuſeur den Haufen mit Schwänken bedienen. Nun hatte er Ruhm, nun hatte er Geld, nun hatte er Macht: nun brauchte er kein Lakai mehr zu ſein, nun wollte er ſeinen Weg gehen. Aus ſeinem Herzen war dieſes Stück geholt; nur ſeine Stimme redete in allen Scenen. Und nun wartete er, fröſtelnd und knirſchend, bange und rabiat,

Digitized by Google

noch fahler als ſonſt, ob es, wie es wirken würde. Er wirkte gar nicht. Da ließ er den anderen Morgen in allen Zeitungen feierlich erklären, daß er ſich verpflichte, da die Pariſer keine Meiſterwerke wollten, keines mehr zu ſchreiben. Er hat ſein Wort gehalten.

In jener entſetzlichen Stunde war es ihm gewiß geworden, daß die ewige Kunſt ſich mit dem heutigen Pariſer Theater nicht verträgt, daß dieſes keine dramatiſche Anſtalt mehr iſt und daß ſein Weſen verkennt, wer ihm zumuthet, der Schönheit des Tragiſchen zu dienen. Es gelüſtete ihn nicht, ſich der Zeit zu widerſetzen, ſondern er gehorchte ihr; freilich hört man zuweilen in dieſen Stücken noch den Grimm verſtörter Hoffnungen pochen. So ſind Fédora, Théodora, Tosca, Patrie, das Krokodil, Cleopatre, Thermidor, Madame Sans-Gêne und Gismonda geworden. Wer in hundert Jahren die Pariſer Bühne von heute ſchildern wird, kann ſich beſſere Decumente nicht wünſchen; ſie hüten ſich, einen lügneriſchen Schein von Kunſt zu ſuchen, und wollen nicht verhehlen, was das franzöſiſche Theater jetzt iſt: ein öffentlicher Salon, wo der Reiche den Abend geſellig verbringt, etwas Verblüffendes ſehen will und eine Erfriſchung der Nerven nicht entbehren mag, dabei von angenehmen, den Sinnen wohlthuenden Dingen umgeben. Der reiche Pariſer, der das Los der Stücke beſtimmt, geht in das Theater wie zu einer Soirée: in den Pauſen der Converſation ſoll ſich jemand von beſonderen Fertigkeiten produciren, den Nerven iſt Schnaps oder Thee zu ſerviren und das Gefühl, ſich durch eine Flucht von prunkenden Sälen zu bewegen,

Digitized by Google

darf nicht fehlen. Der Gaukler, der zur Luſt des Verſtandes ſeine Künſte zeige, das iſt die Bernhardt oder Coquelin oder die Réjane. Eine Art von Maſſage der Nerven ſoll die große Scene bringen: in der Patrie, wie die Schar des Prinzen von Oranien ſich auf die ſpaniſche Wache wirft; in der Tosca, wie Scarpia den Mario foltert; in der Cleopatre, wie ſie den Boten ſchlägt. Die Pracht verſunkener Culturen, in der Theodora von Byzanz, in Thermidor der großen Revolution, in der Sans-Gêne des Empire, läßt die Sinne ſchwelgen. So iſt für jeden Wunſch geſorgt; ja, er verſäumt nicht, das Wichtige immer an das Ende der Acte zu ſtellen, damit man gemüthlich draußen erſt noch ſeine Cigarette ausrauchen möge. Nichts wird vergeſſen. Nirgends kann man ſich behaglicher zu Gaſte fühlen. Es iſt kein Wunder, daß es ihm die reichen Leute mit Zinſen vergelten.

Man darf nun nicht glauben, daß in der Gismonda, die der Ueberſetzer Ghismonda genannt hat, ſeine Erfahrung, ſein Geſchmack, ſeine Macht über alle Mittel der Scene plötzlich verſagten. Das Stück hat in Berlin nichts gemacht und die Wiener haben es ausgelacht. Aber es iſt darum nicht ſchlechter als die Sans-Gêne oder Theodora. Nein, es iſt ſogar beſſer: denn indem es dieſelben Wirkungen gebraucht, weiß es ſich doch einer ſeltſamen Schönheit zu nähern und wird von ſeinem Stoffe an eine gewiſſe Poeſie gedrängt. Es folgt dem nämlichen Recepte. Jene Zauberin darf wieder alle Wonnen ihrer Stimme, ihres Leibes, ihrer Leidenſchaften walten laſſen, jetzt ſchäkernd

Digitized by Google

und jetzt verzweifelt, lüstern und wild, bald süß und bald furchtbar, kokett und heroisch, Herzogin, Buhlerin und Mörderin. Auch die große Scene für die Nerven fehlt nicht; ja, sie ist drei Mal da: wie die Mutter ihr Kind vom Tiger bedroht sieht, wie in der beleidigten Fürstin das verlangende Weib erwacht, wie sie den Verräther mit der Axt fällt. Und nie hat er dem Decorateur einen köstlicheren Gedanken gegeben als mit diesem feudalen Athen: die edlen Reste der großen Zeit mit byzantinischem Pomp, die Ränke schlau verwegener Venetianer mit der wüsten Kraft von fränkischen Baronen, die heitere Anmuth von Florenz mit der schweren Pracht der Sultane gemischt, die Pallas neben der Marie, Evoë verklingt in Litaneien, Normannen springen zwischen Türken, Abenteurer und Anachoreten, Nonnen und Almeen, welche Farben, welch Gedränge, welche Melancholie! Sardou hat sich darüber selber zu einem Journalisten ausgesprochen; man hatte ihn getadelt, daß er sich in eine so entlegene, und unbekannte Welt verirrt, er vertheidigte sich: „Gerade weil man sie nicht kennt, habe ich sie gewählt. Es ist schade, daß wir so wenig von diesem Herzogthum wissen, das, wie ein Traum von Shakespeare, zweihundert Jahre lang sehr bunte und oft dramatische Wechsel erfahren hat. Es müßte doch auch unserem nationalen Gefühle schmeicheln, uns zu erinnern, daß in diesen alten Zeiten Athen Lehen von Frankreich, daß der erste Herzog Otto de la Roche unser Landsmann war und daß sein Gefolge, indem es unsere Cultur in den Piräus brachte, dort die edlen Sitten

Digitized by Google

und die schönen Gesten unserer Ritterschaft erblühen ließ. Nichts kann amüsanter sein, als aus den Chroniken das Treiben dieser burgundischen und flandrischen Junker in der Stadt des Perikles und den ewigen Streit ihrer feudalen Gebräuche mit den antiken Erinnerungen zu vernehmen. Man muß an die Begegnung der Helena mit Faust bei Goethe denken! Es ist lustig, sie sich auf der Akropolis zu denken, mit ihrem kriegerischen Wesen, ihrer christlichen Gesinnung und ihrer hellen Unkenntniß jener Vergangenheiten, deren Helden ihnen immer als Ritter erscheinen: für sie sind Miltiades und Themistokles Herzöge von Athen, Odysseus ist ihnen ein Kreuzfahrer, der sein Schloß verläßt, um gegen die Sarazenen von Troia, wo der Sultan Priamus regiert, mit seinen Baronen zu ziehen und den Vasallen Paris für seine Felonie zu züchtigen. Und gelassen fühlen sie sich als die Erben jener Ritter von einst, nennen sich Herzöge von Naxos und Grafen von Korinth und leben da auf ihren Castellen genau, wie sie daheim zu leben gewohnt, mit ihren Pagen, Falknern und Kapellanen, in Festen, Turnieren und Gelagen — das Parthenon mag wohl verwundert schauen!"

Das Stück spielt jedoch nicht in dieser französischen Zeit von Athen, sondern später, als die Herrschaft an das florentinische Geschlecht der Acciajoli gekommen war. Nach dem Tode des zweiten Herzogs Nerio, in demselben Jahre, da Mohamed II., der Sohn Murads, auf den Thron der Osmanen stieg, blieb seine Witwe Chiara, die Tochter des Nicolo Giorgio, des Herrn von Karystos und Markgrafen von Bodonitza, mit

Digitized by Google

ihrem Söhnchen Francesco zurück. Dieſe Chiara hat Sardou Gismonda getauft und in eine himmelblau romantiſche Aventure gebracht: er läßt den Falkenier Almerio, den Baſtard eines venetianiſchen Edlen mit einer atheniſchen Magd, ſie lieben und mit ſo mächtigen Thaten um ſie werben, daß zuletzt der Stolz der griechiſchen Geierwally ſchmelzen muß. Die Geſchichte iſt tragiſcher geweſen. Gregorovius erzählt es ſo: „Das ſchöne, noch junge Weib entbrannte in Liebe zu einem edeln Venetianer, Bartolomeo vom Hauſe der Contarini, deſſen Vater Priamo Caſtellan von Nauplia geweſen war (der eben bei Buchon, dem Gewährsmann Sardous, Piero Almerio heißt). Er ſelbſt war in Handelsgeſchäften nach Athen gekommen, wo ihn die Herzogin kennen lernte. Da Contarini bereits mit der Tochter eines venetianiſchen Senators vermählt war, ſannen die Liebenden auf Mittel, dies Hinderniß ihrer Verbindung hinwegzuräumen; Chiara aber wollte den Venetianer als ihren rechtmäßigen Gemahl auf den Herzogſtuhl Athens erheben, und ſie war es, die ihn zum Verbrechen verführte. Der Verblendete eilte nach ſeiner Vaterſtadt, wo ſeine Gattin zurückgeblieben war, tödtete dieſe durch Gift, kehrte dann nach Athen zurück und vermählte ſich mit der Herzogin. Allein das hochfahrende Weſen Contarinis beleidigte die Athener und die Anhänger des Hauſes Acciajoli fürchteten mit Grund ein zweites Verbrechen, die Beſeitigung des jungen Francesco, des Erben Nerios, durch den frechen Eindringling. Als ſie beim Sultan Klage erhoben, ſuchte der Uſurpator dieſen und jene zu beſänftigen,

Digitized by Google

indem er öffentlich erklärte, daß er nur die Vormundschaft über den rechtmäßigen Erben Athens bis zu dessen Großjährigkeit zu führen beabsichtige. Da diese Betheuerung den Unwillen des atheniſchen Volkes nicht beſchwichtigte, ging er ſelbſt mit dem Knaben nach Adrianopel, um ſich beim Sultan zu rechtfertigen und, wie er hoffte, die Beſtätigung der Vormundſchaft zu erlangen. Er begegnete am türkiſchen Hofe dem Sohne des Herzogs Antonio, Franco, welcher nur die Gelegenheit abwartete, um ſelbſt zur Gewalt in Athen zu gelangen (aus ihm hat Sardou den ſchnöden Böſewicht Zaccaria Franco gemacht, der im vierten Acte unter den Hieben der Gismonda ſtirbt), und dieſe bot ſich ihm jetzt dar. Mohamed war nicht geſonnen, Attika in die Hände der Venetianer kommen zu laſſen .... und ſchickte Franco als Herzog nach Athen, wo er vom Volke mit allen Ehren aufgenommen wurde. Er bezog den Palaſt auf der Akropolis, nahm hier ſofort die Fürſtin Chiara feſt und ließ ſie in das Schloß Megara abführen. Dies geſchah im Jahre 1455. Jenes erbärmliche Trauerſpiel verbrecheriſcher Leidenſchaften und des Kampfes nichtsbedeutender Menſchen um eine Minute fürſtlichen Daſeins konnte noch in Athen aufgeführt werden, obwohl ſich eben erſt das ungeheure Schickſal am Bosporus vollzogen hatte: denn am 29. Mai 1453 war Conſtantinopel in die Gewalt Mohameds II. gefallen und der letzte der Conſtantine hatte auf den Trümmern des Reiches den Heldentod gefunden." Was muß es Sardou, wenn nur noch etwas von jenem Dichter der „Haine" in ihm lebt,

Digitized by Google

gekoſtet haben, dieſe ungeheure, ſhakeſpeariſch gedrängte und gerechte Tragödie, dieſen attiſchen Macbeth, einer nichtigen und leeren Fabelei zu opfern, um dem Tapezierer Platz zu machen! Man wundert ſich oft über ſeine Grauſamkeit, die in ruchloſen Freveln zu ſchwelgen ſcheint. Mir iſt ſie nach dieſem begreiflich.

Arm inſcenirt, ſchlecht geſpielt, in den verderblichen Händen der unfähigen Frau Fay, konnte das Stück hier nicht wirken. Die Vorſtellung hatte nur einen ſchönen Moment: wie im erſten Act, da der Knabe in den Zwinger fällt, Fräulein Wachner aufſchrie. Bloß auf dieſen Schrei, auf dieſen unſäglichen Blick der letzten Angſt hin, könnte man es ſchon wagen, das blaſſe Kind ins Burgtheater zu nehmen.

Der kleine Lord.

(Lebensbild in drei Acten nach dem gleichnamigen Roman von Mrs. Hodgſon-Burnett. Zum erſten Mal aufgeführt im Deutſchen Volkstheater am 28 December 1895.)

Die Kinder, die engliſch lernen, leſen mit heißen Köpfen die Geſchichte vom kleinen Lord Fauntleroy. Das war ein lieber Bub in New-York, blond, munter und von einer ſo herzig naſeweiſen Art, daß die Leute

Digitized by Google

auf der Gasse stehen blieben, um nach ihm zu sehen, und war nach des Vaters Tod, des wackeren Capitän Cedrik Errol, der der dritte Sohn des unermeßlich reichen Grafen Dorincourt gewesen, der einzige Trost seiner lieben Mama. Dieser sanften Frau ging es nämlich recht traurig: ganz allein stand sie jetzt in der weiten Welt, selber war sie eine Waise und der böse alte Graf hatte, weil sie einmal als Gouvernante gedient, eine so große Wuth auf sie, daß er seinen Sohn verstoßen und sich gar nicht mehr um ihn gekümmert hatte. Recht schmal und bange lebte sie dahin und hatte keine Freude mehr als den holden, heiteren Knaben; für ihn trug sie alle Beschwerden gern und bereute nichts; wenn er sie anlachte, war jede Sorge vergessen. Aber nun begab es sich, daß dem harten und finsteren Alten der Himmel auch die anderen Söhne nahm: nach einem wüsten und schimpflichen Leben starben ihm beide ohne Kinder weg und so sollte nach dem Gesetz der Titel und der Besitz der Familie jetzt an den lustigen kleinen Amerikaner kommen. Ein Advocat wurde hingeschickt und von ihm hört nun das unbefangene, in seiner engen Welt glückliche, am liebsten draußen herumtollende Kind, das eben sieben Jahre geworden, daß es plötzlich Lord Fauntleroy heißen, über das Meer reisen und drüben ein großer Herr werden soll. Davon wird ihm ganz seltsam zu Muthe: von allen guten Freunden weg, das liebe Häuschen verlassen, in einem Schlosse wohnen und Lord und kein Amerikaner mehr sein und lauter solche Sachen! Das beunruhigt es eigentlich sehr und ist ihm fast unheimlich, aber was will es denn thun? Auch einen Haufen Geld

Digitized by Google

ſoll es jetzt kriegen, einen mächtigen Haufen Geld; das läßt ſich ſchon eher hören, das muß nett ſein: wenn man Geld hat, kann man eine Menge angenehme Dinge haben; man kann der alten Obſtlerin, die immer ſo friert, wenn es regnet, einen Schirm und einen kleinen Ofen kaufen und dem guten Dick, der an der Ecke die Stiefel putzt, ein Meiſterzeichen, daß er keinen Compagnon mehr braucht, und prachtvolle neue Bürſten; inſofern hat es ſchon auch was für ſich, ein Lord zu ſein. So laufen in ſeiner Phantaſie Hoffnungen mit Befürchtungen hin und her, aber wenn ihm auch erſt ein bißchen bangt, thut es doch tapfer, was die Mama will, und ſo kommt denn der zutrauliche Knabe in England auf ſeinem Schloſſe bei dem mürriſchen und bitteren Sonderling an, der ſein Großvater iſt. Der ſitzt am Kamin, eine rieſige Dogge neben ſich, aber fürchten hat der Amerikaner nicht gelernt, ſondern ſchreitet auf den Alten zu und reicht ihm die Hand: „Biſt du der Graf? Ich bin dein Enkel, Lord Fauntleroy. Ich hoffe, es geht dir gut und ich freue mich ſehr, dich zu ſehen.“ Und gleich fängt er von ſeinen Sachen zu plaudern an und breitet dem Greiſe ſein Herz hin. Bald gefällt es ihm; er hat gar keine Angſt mehr; alles will er wiſſen. „Haſt du denn deine Grafenkrone nicht immer auf?“, fragte er. „Nein, ſagt der Graf, ſie ſteht mir nicht beſonders.“ „Aha, das hab' ich mir gleich gedacht, daß du ſie hie und da ablegen mußt; denn wie könnteſt du ſonſt einen Hut aufſetzen?“ Auch ſeine Pläne für ſpäter, wenn er groß ſein wird, verhehlt er nicht; dann will er ſehr fleißig ſein und

Digitized by Google

ſchauen, viel Geld zu verdienen. „Ja, wie wirſt du denn das anfangen?“, möchte der Graf gern wiſſen. Aber er iſt nicht verlegen. „Ich werde eben in ein Geſchäft eintreten, aber lieber würde ich Präſident.“ Der Graf meint: „Da ſchicken wir dich lieber ins Oberhaus.“ Gut, auch einverſtanden. „Wenn du willſt! Wenn ich nicht Präſident werden kann und das Oberhaus auch ein gutes Geſchäft iſt, habe ich nichts dagegen.“ Dem Alten wird wunderlich: wie ein warmer Regen geht das Plaudern auf ſeine vertrocknete Seele nieder. Faſt ſchämt er ſich und möchte es lieber verbeißen, aber es nützt ihm nichts: er kann nicht mehr böſe ſein, durch das Kind wird ihm die Mutter lieb, und er zaudert nicht, ſich zu verſöhnen.

Das iſt die Geſchichte, die Frau Frances Hodgſon Burnett in ihrem Little Lord Fauntleroy erzählt. Frau Burnett, in Mancheſter geboren, nach Waſhington verheiratet, iſt zuerſt durch „That lass o' Lowries“, eine Schilderung aus den Bergwerken von Lancaſhire, 1877, bekannt geworden. Dann hat ſie eine Menge ſehr beliebter Romane geſchrieben. Der vom kleinen Lord iſt wohl der berühmteſte; er erſchien 1886, wurde bald in viele Sprachen überſetzt und iſt, dramatiſirt, in Amerika und England einige tauſend Mal geſpielt worden. Kein Wunder: denn er rührt ein Gefühl an, das ſehr menſchlich iſt. Jeder hat ſchon einmal gefühlt, daß wir eigentlich nur immer ſchlechter werden, je klüger wir zu werden glauben. Es müßte ſchön ſein, denkt man ſich oft, gar nichts von den Abmachungen der Menſchen zu wiſſen und den Dingen, was ſie

Digitized by Google

ſcheinen, blind zu glauben; ja vielleicht würden ſie es dann ſogar ſein, ſolche Kraft könnte am Ende das Vertrauen wohl haben. Ein reines Gemüth ſehen wir oft mit ſeiner Thorheit vermögen, was mit allen Liſten kein Verſtand vermag. So beneiden wir die argloſe Unſchuld, die die Kinder haben oder die wir ihnen doch zuſchreiben: unwiſſend gehen ſie am Böſen vorbei, darum kann es ihnen nichts anhaben; ihnen möchten wir gleichen! Dieſen guten Wunſch läßt der kleine Lord uns fühlen. Mit der Kunſt hat der Roman freilich nichts zu thun und es iſt unſchwer zu ſagen, warum er nicht zur Kunſt gehört. Er ſtellt nichts dar, er ſchafft nichts, er geſtaltet nichts, ſondern wir werden von den Dingen nur verſtändigt, die Form müſſen wir ihnen aus unſerer eigenen Einbildung geben. Der kleine Lord tritt nicht vor uns hin, wir ſehen ihn nicht, wir hören nur von ihm erzählen. Die ganze Geſchichte wird uns vorgetragen, wie man oft Erlebniſſe vorgetragen hört: ſie wird uns ohne Form vorgetragen. Kunſt drückt Leben aus, aber in einem anderen Element, als wir es erleben. Die leere Form, ohne mit Leben gefüllt zu werden, das Element an ſich, kann zu ihr nicht genügen; dahin gehören Scribe wie die Epigonen in Jamben. Aber auch das ungeformte Leben, wenn es nicht in ihr Element gebracht wird, kann zur Kunſt nicht genügen; dahin gehört der kleine Lord, wie die „Weber“ dahin gehören. Aus dem Leben erzählen beide; aber es gelingt ihnen nicht, es in die Region der Schönheit zu rücken. Vielleicht wirken ſie gerade dadurch ſo ſtark: ſie ſtoßen ein Fenſter ins tägliche Leben auf und

Digitized by Google

laſſen uns das Schreckliche des Lebens, das Herzige des Lebens ſehen, ſo wie es ſcheint, ohne es in der Luft der Kunſt erſt abzukühlen. Es behagt den Leuten ſehr; das wollen ſie. Die Leute wollen gar nicht über das Weltweſen belehrt und zur Anſchauung der Ideen gebracht werden. Das lockt ſie nicht. Nein, ſie wollen, da ſie ſich doch ſonſt nur immer in ihrem engen Kreiſe drehen, nun auch einmal zum Nachbar hinüber blicken dürfen, wie es dort zugehen mag; der Roman, das Schauſpiel ſollen ſie recht weit in der Welt herumkommen laſſen, Erfahrung wünſchen ſie von ihnen. Bewegt, geſpannt, geängſtigt, gequält und beluſtigt wollen ſie werden und recht viele Gefühle durchmachen; ſie wollen lachen und weinen, ſo wie im Leben, nur noch mehr als im Leben: das ſuchen ſie in Büchern und Stücken. Wer es ihnen bietet, den verehrn ſie. Aber er iſt freilich, wenn er ihnen ſonſt nichts zu bieten hat, noch immer kein Künſtler; dafür darf man ihn nicht ausgeben. Aber daß man ihn deswegen ſchmähen und mit Entrüſtung entfallen ſoll, ſehe ich nicht ein. Ich denke mir, daß, wer vielen Menſchen Rührung, Andacht und Freude bringt, doch immer Dank verdient.

Dramatiſiert iſt der Roman recht ungeſchickt; der Autor hat Grund ſich nicht zu nennen. Liebe und innige Scenen der Erzählung fehlen, die dumme Intrigue macht ſich zudringlich breit, die luſtigen Figuren von Hobbs und Dick ſind um ihren Humor gekommen. Den kleinen Lord ſpielt Fräulein Retty zierlich und nett; nett iſt überhaupt das Wort für dieſe gefällige Schauſpielerin. Von der Mama heißt es in dem Romane:

Digitized by Google

„sie sah in dem schlichten, schwarzen Gewande, das sich eng um ihre zarte Gestalt schmiegte, weit eher wie ein junges Mädchen als wie die Mutter eines siebenjährigen Jungen aus; ihr Gesichtchen war hübsch und die großen, braunen Augen voll Unschuld und Innigkeit, dabei aber auch von unsäglicher Traurigkeit, die nicht mehr von ihr gewichen war, seit sie ihren Mann verloren." Dieses sanfte und liebliche Wesen, wie eigens für Fräulein Bauer geschaffen, hatte man der dicken, alten Frau Keller ausgeliefert. Doch ließ sich das Publicum in seiner Lust nicht stören, bald lachend bald weinend, immer glücklich bewegt.

1896.

Was ihr wollt.

(Ein Lustspiel von William Shakespeare. Mit Benützung einer dramatischen Skizze Karl Immermanns nach dem Princip der altenglischen Bühne eingerichtet von Richard Fellner. Zum ersten Male aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 17. Februar 1896.)

„Was ihr wollt" ist 1601 geschrieben, ein Jahr nach „Wie es euch gefällt". Georg Brandes hat von diesen Jahren gesagt: „Shakespeare gleitet nun in den

Digitized by Google

Zeitraum seines Lebens hinein, wo er geistreich, durch und durch spirituell ist wie noch nie. Es ist, als hätte in diesen Jahren Sonnenschein seinen Lebensweg hell gemacht. Kampfjahre sind es jedenfalls nicht gewesen; Jahre der Trauer auch nicht. Es ist in seiner Existenz zwischen den Regenschauern schönes Wetter gewesen, sein Schiff hat einen stillen Gürtel auf den aufgerührten Wässern des Lebens durchschwommen und er hat eine kurze Weile wehmütig glücklich in seinem eigenen Genie geschwelgt, sich einen leichten Rausch in seiner Genialität getrunken. Er hat die Nachtigallen seines eigenen heiligen Haines singen hören. Alles stand in ihm in Blüte. Der republikanische Kalender hatte einen Monat Floréal. Es giebt in der Regel einen solchen Blumenmonat im Menschenleben. In dem seinigen ist es dieser Zeitraum." In den früheren Werken mag die Leidenschaft mächtiger ihre Flügel schlagen, spätere mögen noch kunstreicher sein: den edlen und milden Menschen hat er nie so hold, so unbefleckt, so innig ausgesprochen; man muß an die Männer denken, die Nietzsche einmal beschrieben hat, daß sie „mild, wohlschmeckend und nahrhaft geworden sind wie Kastanien, die man zur rechten Zeit ins Feuer gelegt und zur rechten Zeit aus dem Feuer genommen hat". Mit süßen Worten, die gerne gleich zur Musik hinüberrinnen, in Scenen, die auf den zartesten Zehen mehr zu schweben scheinen, gießt er eine so groß auf die Welt herabschauende Gesinnung aus, daß jedes Leid verlischt und rings ein stilles, den Schöpfer lobendes Glück quillt; kein Gloria ist noch himmlischer gesungen worden. Der Zorn der

Digitized by Google

raſchen, mit Begierden an den Dingen anſtoßenden Jugend iſt nun von ihm gewichen; die Leidenſchaft, alles in ſich zu verwandeln und aus ſich zu geſtalten, ſchweigt; er will nichts mehr. Das Leben iſt ihm jetzt kein Kampf mehr, er mag ſich nicht mehr als Mitſtreiter fühlen. Ein Spiel iſt es ihm, ſein Zuſchauer iſt er geworden. Das Schickſal ſieht er nicht mehr für eine finſtere und drohende Gewalt an, die Hoffnungen zerſtört und Wünſche verdirbt, ſondern er weiß jetzt, daß es mit gnädiger Hand jeden Menſchen ſeiner inneren Beſtimmung zuführt und die in ihm ruhende, durch Zufälle betrübte, noch ungeſtalte Schönheit aufwecken will. Manche haben die Töne und Geberden der Freude, ihnen wird das Schickſal Blumen auf den Weg ſtreuen, bis ſie lächeln, weil ſie dann am ſchönſten ſind. Andere, die im Glück nichts wären, haben die Gabe der tragiſchen Haltung, da wird ihre Seele erſt laut; ihnen iſt gegeben, ſchön zu leiden, ſo muß ſie das Schickſal ins Elend ſchicken. Vielen iſt es verſagt, ſich im Guten zu entfalten, Tugenden üben ſie gemein aus und wiſſen ſie zu keiner Würde zu bringen; erſt in der Sünde nimmt ihre Seele Geſtalt an, ſie brauchen verruchte Thaten, um ſchön zu werden; darum treibt ſie das Schickſal zu Verbrechen an. Immer will es jeden Menſchen zur Erfüllung ſeiner Schönheit bringen: es raſtet nicht, bis er ſo ſchön geworden iſt, als er nach ſeinem inneren Geſetze nur werden kann. Wir ſollen ihm nicht wiederſtehen wollen. Was hätten wir davon, uns vor einem Leid zu bewahren, wenn wir doch eben dieſes Leid gerade brauchen, um zu

Digitized by Google

unſerer ganzen Schönheit zu gelangen? Wie darf eine tragiſche Natur, die erſt in der Hitze der Verzweiflung aufblüht, ſich einen kühlen Zuſtand von ruhigem Glück und ſtiller Freude wünſchen, der doch nur ihre beſte Kraft verkümmern ließe? Was will es denn ſagen, wie wir uns dabei fühlen? Unſer Gefühl iſt doch nicht der Sinn der Welt; ſchön zu ſein ſind wir berufen. Die Triebe, die die ewige Macht in uns gelegt, ſollen wir zu den ſchönſten Formen führen; ſie zu vernehmen und uns ihnen zu widmen ſei unſer einziges Geſetz. Wer als Gewitter geboren iſt, trachte nicht nach ſanften Tagen; ihm iſt es zugewieſen, Sturm und Flamme und Donner zu ſein. Darum lerne jeder, wie ſpäter Hamlet vom Horatio ſagt, „Stöß' und Gaben vom Geſchick mit gleichem Danke nehmen". Ob ſie ihn auch peinigen mögen, es gebührt ihnen immer Dank: denn ſie dienen dazu, ihn zur Verklärung zu führen. Was er dabei fühlen mag, gilt nicht. Es iſt gleich, ob ein Schauſpieler in einer Rolle ſich anſtrengen, ſtöhnen und ſchwitzen muß, wenn ſie nur den Kräften und Trieben ſeiner Natur ſo gemäß iſt, daß er ſich an ihr entfalten kann. Als Schauſpieler ihrer Leidenſchaften, Tugenden und Laſter, Schauſpieler vor dem lieben Gott, ſieht Shakeſpeare jetzt die Menſchen an und das Schickſal iſt der weiſe Dichter, der jedem ſeine Rolle ſchreibt, in der er ſich zeigen kann. Wie Jacques ſagt:

„Die ganze Welt iſt Bühne;
Und alle Frau'n und Männer bloße Spieler".

Das iſt die Anſchauung, die er jetzt, um ſein vierzigſtes Jahr, von der Welt bekommt. Der Geſinnung an ſich

Digitized by Google

und der Handlung an ſich ſpricht ſie jeden Wert ab; nur was einem Menſchen zur Offenbarung ſeiner Schönheit hilft, darf gelten. Ein frommes Gemüth, gute Werke, edle Vorſätze — was nützen ſie denn? Olivia ſeufzt:

„Nun walte, Schickſal! Niemand iſt ſein eigen.
Was ſein ſoll, muß geſchehen: ſo mag ſich's zeigen.“

Das Schickſal will, daß ein jeder zu ſeiner Schönheit kommt; ob er ſie ſelbſt als Ungeheuer nur und nur in Verbrechen finden mag — das Schickſal treibt ihn ſo lange herum und läßt ihn nicht aus, bis es ihm die höchſte Schönheit, die ſeine Natur überhaupt hergeben kann, entnommen hat. Alſo, folge nur unbekümmert deinen Inſtincten. Was ſich in dir regt, vernimm und laß es ſchalten, wie auch der Verſtand ſich wundern oder die Sitte dich tadeln mag. Gieb dich nur deinen Wallungen hin. Du kannſt doch nichts gegen ſie. Willſt du dich wehren, wirſt du nur den zuſchauenden Gott erzürnen, der ſie in dich gelegt hat, weil er dich in dieſer Rolle ſehen will. Sonſt bedeuten ſie nichts. Deine Leidenſchaften ſollen dich nur dahin bringen, wo du fähig ſein wirſt, deine ganze Schönheit zu zeigen. Das weißt du freilich nicht. Während ſie nur Mittel ſind, glaubſt du, es handle ſich um ſie. Aber laſſe dich nur täuſchen, es thut nichts: deſto treuer wirſt du ihnen dienen, deſto freier werden ſie in dir walten. Alſo glaube es nur. Der zuſchauende Gott wird freilich über dich lächeln müſſen. Ihm wird es komiſch ſein, daß du um dein Glück zu ringen meinſt, während es doch nur gilt, dir ſchöne Worte

Digitized by Google

oder Geberden zu entlocken. Was dir der Zweck ſcheint, iſt nur ein Mittel; den Zweck, dem du dienſt, ahnſt du gar nicht. Das iſt der Humor im Leben der Menſchen. Dieſen Humor, daß die Menſchen ihre Rollen beim Worte nehmen, ſtellen die Shakepeareſchen Komödien dar. Sie wollen uns die Dinge, die wir ſonſt als mitſpielende Menſchen anſehen, einmal ſo ſehen laſſen, wie ſie der zuſchauende Gott ſieht; in dieſem Moment müſſen alle Tragödien zu wehmüthigen Poſſen werden. Sie zeigen, daß, was uns im Gedränge des Daſeins unſer Ernſt ſcheint, nur ein Spiel mit uns vor der großen Macht iſt und daß nur, was wir ſo nebenher erfüllen und ohne es recht zu achten, die wahre Abſicht unſeres Lebens iſt: uns ſchön darzuſtellen. Der Jüngling läuft einem Mädchen nach; dieſes Gefühl ſcheint ihm der Wert ſeines Lebens, und er ahnt nicht, daß es ihm nur ein luſtiger Puck ins Gemüth gegoſſen hat, weil der zuſchauende Gott es ſich hübſch denkt, dieſen edlen Leib, dieſe zärtliche Seele in Sehnſucht beben zu ſehen. Das Leben hat einen tiefen und heiligen Ernſt: es ſoll die Menſchen zu ihrer Schönheit bringen. Aber weil die Menſchen von ihm nichts wiſſen, ſondern die Fäden, an welchen die große Macht ſie hält, für das Ende nehmen, werden ſie komiſch. Zu zeigen, wie das Leben mit uns etwas ganz anderes meint, als wir uns einbilden — darin beſteht die göttliche Luſt dieſer Komödien.

Ich weiß nicht, ob das je ſchon herausgeſagt worden iſt. Aber fühlen muß es, wer immer ſie betrachtet. Jeder fühlt, daß es ihr unausſprechlicher Zauber iſt,

Digitized by Google

uns den vermeintlichen Ernſt des Lebens als ein Spiel anſehen, aber in dieſem Spiele gerade uns einen anderen, unvermutheten und viel tieferen Ernſt ahnen zu laſſen. Aus dieſem Gefühle kommen alle Bemühungen der Regiſſeure her, die unermüdlich trachten, neue Mittel zur Darſtellung dieſer Komödien zu ſuchen, die uns von der Bühne herab empfinden laſſen könnten, was wir beim Leſen empfinden. Beim Leſen haben wir die Empfindung, der liebe Gott ſelbſt zu ſein, der das Schickſal nicht fürchten, ja bei Nöthen nicht einmal mitleiden kann, weil er weiß, daß ja doch alles dem Trauernden zum Heile iſt, der nur ſo zu ſeiner Schönheit kommen kann. Dieſe Empfindung wollen wir nun auch von der Bühne herab. Sofort möchten wir inne werden, daß uns das Leben hier nicht gezeigt wird, wie es den mitſpielenden Menſchen erſcheint, ſondern daß wir jetzt ihren Kreis verlaſſen haben. Dieſe aus der irdiſchen Gefangenſchaft befreiende und gleichſam vom Leben weg auf herabſehende Sterne emportragende Heiterkeit wollen wir empfinden und ſie können die modernen Mittel der heutigen Bühne nicht geben. Die modernen Mittel der heutigen Bühne haben vor, uns das, was auf der Bühne geſchieht, ganz genau ſo erſcheinen zu laſſen, als es uns erſcheinen würde, wenn es im Leben vor uns geſchähe; das iſt ihre Abſicht, das iſt ihr Stolz, danach trachten ſie. Jene Komödien haben vor, uns das, was auf der Bühne geſchieht, ganz anders erſcheinen zu laſſen, als es uns erſcheinen müßte, wenn es im Leben vor uns geſchähe. Dieſe Mittel wollen uns die volle Illuſion des Lebens geben. Der Sinn

Digitized by Google

jener Komödien ist es, uns die Illusion des Lebens zu nehmen; nur indem sie uns aus dieser bedrückenden Illusion in eine hellere Region erheben, befreien sie uns so. Also können diese Mittel jene Komödien nur stören. Was diese Mittel vermögen, ist gegen den Zweck jener Komödien. Was der Zweck jener Komödien verlangt, können diese Mittel nicht leisten. Man hat die Wahl, entweder auf jene oder auf diese zu verzichten. Will man diese nicht entbehren, so lasse man jene. Will man jene nicht missen, so entsage man diesen.

Herr Dr. Richard Fellner, der Dramaturg des Deutschen Volkstheaters, hat das eingesehen. Er hat gefühlt, daß die Darstellung der Shakespeareschen Komödien die modernen Mittel der realistischen Illusion nicht brauchen kann, sondern eine ideale Bühne verlangt. Ueber seinen Versuch hat er sich selber so vernehmen lassen: „Meine Einrichtung schließt sich einem Versuche Karl Immermanns an, der im Februar 1840 das Stück von einem Kreise Düsseldorfer Dilettanten auf einem der altenglischen Bühne nachgeahmten Gerüst aufführen ließ. Er arrangirte die Scenen und leitete die Einstudierung, während Professor Wiegmann die Bühne construirte. Ueber die Vorzüge derselben schreibt Immermann: ‚Die moderne Bühne bildet den Wechsel des Schauplatzes durch Verwandlungen ab und sucht — besonders in neuester Zeit — durch alle Kräfte illusorischer Decorationsmittel den Schauplatz in täuschendster Vergegenwärtigung den Zuschauern unter die Augen zu bringen. Die unsrige entsagte allen

Digitized by Google

Ansprüchen auf diese Täuschung, die man Naturwahrheit nennt; sie ruhte auf dem Grundsatz, daß im Drama die menschliche Handlung Hauptsache und der Schauplatz Nebensache ist, und wollte eben nichts weiter sein als ein leichtandeutendes Gerüst. Sie verzichtete auf Verwandlungen, welche die Phantasie mehr verwirren als beleben und der Handlung fast nur ein herabziehendes Gewicht anhängen. Sie stellte den Scenenwechsel nur dadurch her, daß sie in zwei Theile sich zerlegte, nämlich in den vorderen breiten Raum, welcher Freies darstellte, und in den hinteren kleinen, der zu den Scenen, die in einem Innern — Zimmer, Saal und dergl. — vorgingen, benutzt wurde. — Die moderne Bühne ist sehr tief und im Verhältniß zu dieser Tiefe wenig breit. Das Drücken und Zusammenballen der Gruppen kann daher auf ihr fast nur dadurch vermieden werden, daß man die Scene wieder durch Versatzstücke verbaut. Die unsrige war sehr breit und wenig tief, gab daher alle Anlässe zu der für das Drama so günstigen basreliefartigen Anordnung — die auf der modernen, wenn ihr ganzer Raum zu großen Gruppierungen benützt wird, kaum durchzuführen ist — in reicher Fülle. Die Vortheile der so construirten Bühne, wenigstens für die Darstellung eines Shakespeareschen Werkes, zeigten sich nun bei den Vorbereitungen und bei der Darstellung augenfällig. Ich weiß aus Erfahrung, welche Noth der dramatische Riese macht, wenn man seine Glieder in unsere Bühne quetschen muß, wie man überall dabei in Verlegenheit ist und wie, selbst bei der sorgfältigsten Behandlung

Digitized by Google

seine höchsten Schönheiten doch, um mich eines malerischen Ausdruckes zu bedienen, einzuschlagen pflegen. Bei dieser Gelegenheit fühlte ich mich zum ersten Mal mit der scenischen Durchführung seiner Poesie in gutem, helfendem Elemente. Die Anordnungen, die Motive sprangen mir ganz von selbst zu, einfach, mannigfaltig, wahr. — Shakespeare verträgt unter allen Dichtern am wenigsten die Beimischung moderner Kleinlichkeit. Ihm ist es immer um das Große, Ganze, Ungeschminkte der Welt- und Menschengeschicke; alles Illusorische, Opernhafte der Scene fällt von seinen Gliedern ab, wie schlechter Lack von einer schönen Bildsäule; in die vertraulichste Nähe zu den Hörern muß er gerückt werden, wenn die Geheimnisse, die der Brust seiner Menschen entquellen, verstanden werden sollen. Fliegende Leinwand und rauschender Zindel darf sich nicht vorlaut machen, wo dieser erhabene Geist seine Offenbarungen mittheilt. Er erfordert das schlichteste Gerüst, welches aber in aller seiner Einfalt dennoch Gelegenheit zu reichhaltiger Aufstellung und Bewegung darbieten muß. — Bei einer so neuen Sache, wie die hier versuchte Wiederbelebung Shakespeares war, würde eine fortgesetzte Praxis und das durch sie gewährte weitere Nachdenken noch zu manchen Verbesserungen führen. Folgendes aber läßt sich mit Wahrheit von dem ersten Versuche aussagen: Dadurch, daß die Bühne nichts weiter sein wollte als eine Bühne, nämlich ein symbolisch-andeutendes Gerüst mit festen Oertlichkeiten für jedes Kommen und Gehen, wurde erreicht, daß das Gedicht die Selbstthätigkeit der Phantasie bei den Zu-

Digitized by Google

ſchauern erweckte und, ungehindert von belaſtendem Beiweſen, leicht und ſchwebend zwiſchen feſten Anhaltspunkten ſich bewegte. Die geringe Tiefe der Bühne bewirkte, daß die Handlung ſich nie vor den Zuſchauern zurückzog, ſondern mit deren Gemüth und Geiſt in unmittelbarem Contact blieb. Die Breite der Scene erleichterte das Arrangement der Horche- und Lauſchſcenen und alles deſſen ungemein, was einer gleichzeitigen Doppelhandlung ſich nähert, wie z. B. wo Bleichenwang und Viola zum Duell auf einander gehetzt werden ſollen. Sie gab überall klare, lichte Gruppen. Die Menge der Auftritts- und Abgangspunkte ließ die Handlung in ſtetiger Bewegung bleiben und bot viele kleine günſtige Motive dar, z. B. in der Scene, wo Malvolio als vermeintlicher Toller von Maria, Fabio und Junker Tobias aufgeſucht wird. Endlich führte die Zerfällung des Schauplatzes in die große und kleine Bühne zu einer beſtändigen ſichtlichen Verbindung zwiſchen dem Außen und Innen der Handlung. Die Handlung bewegte ſich vor den Augen der Zuſchauer von der Straße in das Zimmer, ſie drang aus dieſem in das Freie. Zuweilen fühlte man wirklich ſo das innerſte Leben des Gedichts pulſiren.' Als ein Beiſpiel der Anordnungen, welche dieſe Bühne gebot, führt Immermann die Scenen vor, die dem erſten Zuſammentreffen Violas und Olivias vorhergehen: ‚Olivia plaudert mit dem Narren und weiſt Malvolio mit ſeinen ſauertöpfiſchen Bemerkungen zur Ruhe. Maria meldet den jungen Cavalier des Herzogs und Olivia erfährt, daß ihn Junker Tobias aufhalte. Maria

Digitized by Google

wird abgeſchickt, dieſen wegzubringen, nachher Malvolio, den Cavalier abzuweiſen. Junker Tobias kommt betrunken, lallt und ſchwankt hinaus. Der Narr wird ihm nachgeſchickt, Malvolio kehrt zurück, ſagt, daß der Cavalier ſich nicht abweiſen laſſe, und darauf erfolgt nach einer kurzen Zwiſchenſcene mit Maria der Auftritt zwiſchen Olivia und Viola. — Dieſe Scenen waren hier folgendermaßen arrangiert: Bei den letzten zurechtweiſenden Worten Olivias gegen Malvolio, der ſich mit ihr und dem Narren auf der kleinen Bühne befand, trat ſeitwärts vorn auf der großen Bühne Maria mit Viola und ihren Begleitern, Valentin und Curio, auf. Viola deutete mit ſtummen Spiel an, daß ſie bei Olivia angemeldet ſein wollte. Maria machte Schwierigkeiten, endlich ließ ſie ſich bewegen und ging die Stufen der kleinen Bühne hinauf. — Viola wollte ihr einige Schritte nachfolgen, wurde aber von Tobias daran gehindert, der, aus der Seitenthüre der kleinen Bühne hervortaumelnd, brüsk den Weg vertrat. Maria blieb einen Augenblick kopfſchüttelnd über dieſe Ungezogenheit auf den Stufen ſtehen. — In dieſem Augenblicke war die Rede Olivias vollendet und die Meldung Marias erfolgte. Hinuntergeſchickt, ſuchte ſie Tobias von Viola zu entfernen, was ihr nicht gelang. Malvolio, der ſpäter herabkam, drängte dagegen den betrunkenen Junker zurück; dieſer erhielt hiedurch die Richtung gegen die kleine Bühne, taumelte die Stufen hinauf und ging nach ſeiner Scene im Hintergrunde der kleinen Bühne ab, gefolgt vom Narren. Während dieſes Vorgangs hatte Maria Viola neugierig umſchlichen. Dieſe ge-

Digitized by Google

langte endlich zu ihrer Scene die kleine Bühne hinauf, während ihre Begleiter sich auf der großen Bühne zurückzogen. Auf solche Weise kamen hier die das Gedicht charakterisierenden Gegensätze und Schattirungen von grillenhafter Schönheit, kecker Caprice der verkleideten Jungfrau, pedantischem Puritanismus, Völlerei, Soubretten-Muthwillen und Narrenspaß alle zutage, die auf der modernen Bühne, wo die Scenen im geschlossenen Zimmer vorgehen, und vieles nur in die Erzählung eintreten würde, zum größeren Theile verloren gehen müßten. Zu wünschen wäre, daß einmal eine größere deutsche Bühne dem hier von Dilettanten gemachten Versuche nachahmte. Zur richtigen Behandlung Shakespeares und dessen eigentlicher Erwerbung für unser deutsches Theater dürfte damit ein Vorschritt gethan sein.' Dieses Vermächtniß des ausgezeichneten Dramaturgen, dessen hundertsten Geburtstag die literarische Welt in diesem Jahre feiern wird, will nun das Deutsche Volkstheater dem Publicum vermitteln. Bei dem Bau unseres Bühnengerüstes habe ich seine Vorschläge benützt; da aber eine sclavische Nachahmung dem Geiste des Dramaturgen Immermann nicht entsprochen hätte, war ich darauf bedacht, die Leistungsfähigkeit der modernen Bühnentechnik in den Dienst der Immermann'schen Ideen zu stellen. Die Münchener altenglische Bühne konnte für unsere Zwecke nicht in Betracht kommen, da die anmuthige Romantik, der Uebermuth und das warme Localcolorit des Fastnachtsspiels „Was ihr wollt" zwischen der massiven, düsteren Architektur dieses für Tragödien entworfenen Bühnen-

Digitized by Google

hauſes nicht zu voller Wirkung gelangen kann. Immermann ſelbſt hatte das Bedürfniß empfunden, die illyriſche Landſchaft als Hintergrund der Handlung decorativ darzuſtellen. Er hatte deshalb rechts und links von den Seitenthüren der kleinen Bühne breite Thoröffnungen angebracht, durch die man einerſeits den Hafen, andererſeits den Park ſehen konnte. Indem ich die Immermann'ſche Bühne nach dem Vorbilde Oberammergaus weiter entwickelte, vergrößerte ich dieſe Durchblicke, bis die kleine Bühne in der hellen, duftigen, illyriſchen Küſtenlandſchaft als ſelbſtändiger Bau frei daſtand. Auch dieſe kleine Bühne ſelbſt hat, der Dichtung und ihrer Oertlichkeit ſich anpaſſend, ihre äußere Form geändert, ohne den Charakter eines „ſymboliſch andeutenden Gerüſtes“ zu verlieren. Sie hat nun den Stil einer graziöſen italieniſchen Renaiſſance-Villa angenommen, von deren Dach flatternder Epheu rankt. Ihre Stirnſeite, die von weißem Marmor leuchtet, trägt die Embleme der dramatiſchen Kunſt, wie ſie der Dichtung entſprechen, die hier angeführt werden ſoll. Auf der kleinen Bühne, die durch einen Gobelinvorhang zu ſchließen iſt, und zu der zwei Stufen hinaufführen, bleibt unverändert das Zimmer Olivias aufgebaut. Es hat eine Mittelthür im Hintergrunde und zwei Seitenthüren. Iſt der Gobelinvorhang der kleinen Bühne auseinander gezogen, ſo entwickelt ſich zwiſchen dem Innern des Hauſes und dem freien Platze (Garten, Straße), den die Vorderbühne darſtellt, ein ungehinderter Verkehr, der der Lebensweiſe in ſüdlichen Landſtrichen wohl entſpricht. Die Vorderbühne iſt zwei Gaſſen tief

und durch Laubcouliſſen begrenzt. Der hinter der kleinen Bühne hängende Proſpect ſtellt eine gebirgige Küſtenlandſchaft vor. Links im Hintergrunde ſieht man den Hafen, zu dem ein Weg längs der Seitenwand der kleinen Bühne hinabführt. Rechts von der kleinen Bühne befindet ſich der Park. Die Herzogſcenen ſpielen nur auf der Vorderbühne, die dann durch einen Gartenproſpect von der kleinen Bühne abgetrennt wird."

Darf man dieſe Gedanken loben, weil ſie im Geiſte der Shakeſpeareſchen Komödien gedacht ſind und den rechten Weg weiſen, ſo wird man doch einigen Tadel an ihrer Ausführung nicht verhehlen dürfen. Dieſe iſt nicht glücklich geweſen: ſie hat manche Reize des Entwurfes verloren; ihr iſt das leiſe Befremden, ja Unbehagen anzurechnen, das neulich lange vom Zuſchauer nicht weichen wollte. Drei Beſchuldigungen melden ſich gegen ſie. Erſtens, ſie iſt ihrer Abſicht nicht treu geblieben; nicht alle Verwandlungen hat ſie vermieden: wie aber eine Leinwand fällt oder eine Bank herausgetragen wird, laſſen wir uns ſogleich an die Apparate der heutigen Bühne erinnern und die Stimmung der idealen Bühne iſt weg. Dann, jenes „ſymboliſch andeutende Gerüſt" war zu groß: es drückte alles, ſtörte das ganze Bild, und was auf dem Papiere ein holdes und heiteres Ornament ſchien, war ein ſchwerer Kaſten geworden. Endlich, dieſes im Ganzen, im Bilde zu große Gerüſt war doch eine für die Gewohnheiten der Schauſpieler, die hier agieren ſollten, zu kleine, zu enge, ihren Geberden zu niedliche Bühne: bei jedem Schritte ſtießen ſie an, ihre Bewegungen büßten alle Freiheit

Digitized by Google

ein und man konnte ihre Reden nicht verſtehen; ein ſymboliſches Gerüſt wird eben nie zur realiſtiſchen Bühne taugen. Ich meine, man könnte das ganze Stück mit einer ſehr einfachen, aber eben ganz idealen Decoration inſceniren. Hinten würde ich die Stadt und den Hafen ſehen laſſen, rechts die Front einer italieniſchen Villa, links eine Laube des herzoglichen Gartens, dazwiſchen wäre eine freie Gegend; dieſe würde für den, der von hinten, aus der Stadt oder vom Hafen her kommt, eine Straße bedeuten, für den, der aus der Villa tritt, zum Hauſe der Olivia gehören, für den, der von links kommt, der Park des Herzogs ſein. Ideal wäre dieſe Bühne, weil ſie den Raum aufhebt und das im Wirklichen Getrennte, den Hafen, die Stadt, die Straße, die Villa, dieſen Garten und jenen Park, in demſelben Bilde verbindet; und ſie wäre ideal, weil dasſelbe Stück von ihr, die freie Gegend, bald Straße, bald Garten der Olivia, bald herzoglich wäre. Damit man aber dieſer Bedeutungen, die wechſeln, immer eingedenk bliebe, würde ich jedes Mal den Theil der Bühne, der in dieſer Scene gerade die anderen beherrſcht, jetzt das Haus der Olivia, jetzt die Laube des Orſino, jetzt den Hafen beleuchten, die anderen im Schatten laſſen. Wie wir beim Leſen bloß die Seiten zu wenden brauchen, um der Handlung zu folgen, ſo würde dann ein leiſer Druck an der Lampe genügen.

Die Viola ſpielte Fräulein Wachner: wenn dieſes herrliche Kind kommt, ſcheint die Poeſie ſelbſt auf die Bühne zu treten; jeder Blick der innigen Augen iſt wie ein Sonett, jeder Laut der reinen Lippen wird

Digitized by Google

Musik. Neben ihr ist nur Herr Christians, der dem Narren die süßeste Grazie gab, und der lustige Christoph des Herrn Giampietro zu nennen. Den Malvolio hätte Herr Meixner spielen müssen, den Junker Tobias am ehesten noch Herr Wallner spielen können.

„Ein unbeschriebenes Blatt."

(Lustspiel in drei Aufzügen von Ernst von Wolzogen. Zum ersten Mal aufgeführt am 26. September 1896.)

Mit Vertrauen sieht man seit Jahren auf Ernst von Wolzogen hin; er soll uns, heißt es, die Komödie geben, die uns immer noch fehlt, er soll das deutsche Lustspiel aus einer Misère ziehen. So sagt es einer dem anderen nach; keiner weiß, woher er es hat. Eine große Hoffnung der besorgten Kenner ist Ernst von Wolzogen seit Jahren, sie rechnen auf ihn. Im Schauspiel haben wir ja endlich die Schablone der Epigonen verlassen oder bilden es uns doch ein. Warum sollen wir denn im Lustspiel immer noch bei Benedix bleiben oder gar bei jenen traurigen Witzeleien der Siebzigerjahre? Wir wollen eine neue Form der Komödie suchen, die unserer heutigen Art gemäß sein soll. Werden solche Wünsche laut, so kommt immer der Name Wolzogens

Digitized by Google

herbei, der eine frohe, im deutschen Sinne lustige Natur ist, das Theater kennt und sich immer an den guten Geschmack gehalten hat. Seine Romane lassen die herzlichsten Töne biederen deutschen Behagens vernehmen. Die „Kinder der Excellenz" sind ein prächtiger Schwank, Figuren der kleinen bürgerlichen Welt mit munterer Liebe hegend. Im „Lumpengesindel" geht er noch weiter und giebt uns eine literarische Posse, nicht eben streng componiert und von einer behaglicheren Führung der Scenen, als sie das Theater eigentlich erlaubt, aber mit einer so drastischen Lustigkeit, daß man nicht widerstehen kann. Auch hat er, ein feiner und nachdenklicher Recensent, in Aufsätzen oft, kritisch Werke der Gegenwart betrachtend, klug und verständig für die Erneuerung der deutschen Komödie gesprochen und gute Worte gesagt. So wird er neben Hauptmann und Halbe genannt, wenn jetzt von dem neuen Lustspiel die Rede ist, das wir noch immer nicht haben. Diese Hoffnungen schien der erste Act seines letzten Stückes zu bestätigen, der gemüthlich die kleinen Leiden einer jungen Ehe verspottet; aber schon im zweiten ist ihnen der Muth gesunken, im dritten hat man sich geärgert. Am Ende ist das Publicum bös geworden, böser, als es sich wohl eigentlich gegen einen so angenehmen und liebenswürdigen Autor schickt.

Das heißt, das Publicum hat ja schließlich recht. Im Theater hat das Publicum immer recht. Es fragt nicht nach den Absichten eines Autors noch nach seinem Rufe, es erinnert sich nicht, es raisonnirt nicht: es sitzt da und läßt die Scenen wirken; sind sie stark, ist es

Digitized by Google

zufrieden, sonst zischt es. Wie es der Autor meint, ist ihm gleich. Es hält sich an das Werk. Es sagt nicht: Das oder das darf man nicht. Es sagt nicht: Sei neu! Seine Aesthetik ist sehr einfach: Man darf alles, aber man muß es können, es muß halt wirken; sei, was du willst, aber es muß gefallen; nicht fein, nicht neu, nicht groß zu sein ist dein Amt, sondern uns zu gefallen! Das „unbeschriebene Blatt" hat ihm nicht gefallen und so sagt es: Es ist kein schönes Stück. Das andere, was der Autor will, wie er es gemeint hat, ob ihn nicht etwa die besten Absichten verführt haben, das alles geht es gar nichts an. Aber soll denn der Recensent nur eine Trompete sein, auf der das Publicum seine Meinung bläst? Der Recensent müßte doch auch bei einem schlechten Stücke verweilen, wenn es von einem guten Autor ist, ja gerade bei einem schlechten Stück, da das doch eigentlich viel merkwürdiger ist. Wie kommt es, daß ein gescheiter, auf der Bühne erfahrener Autor bei den reinsten Absichten, dem besten Humor und einer sonst so glücklichen Hand nicht einmal kann, was Kadelburg immer kann? Er hat harmlos amüsiren wollen und er hat gelangweilt. Was kann ihn so verblendet haben? Wenn er schon nicht gefunden hat, was er gesucht hat, was ist denn das, was er suchte? So sollte der Recensent sich fragen. Das wären wir, meine ich, einem solchen Autor doch schuldig.

Ich kann mir schon denken, wie Wolzogen zu seinem Stücke gekommen sein mag. Er mag einmal in einem Vaudeville gesessen sein, so einem das Un-

Digitized by Google

wahrſcheinliche mathematiſch beweiſenden Vaudeville, oder er iſt vielleicht in einem Berliner Schwank geſeſſen, der nur mit Worten ſpielt. Da mag er ſich geſagt haben: es iſt doch ſchrecklich, da quälen ſich die Autoren ab, verrenken ſich das Gehirn, peinigen die Sprache, und das Publicum regt ſich kaum und muß gekitzelt werden, während das Komiſche, was wir täglich, ſtündlich erleben, frei auf der Gaſſe geht, niemand fängt es ein! Es ſcheint, daß wir in einem ganz falſchen Begriffe des Komiſchen leben. Was iſt denn komiſch? Kommen denn im Leben ſolche Verwicklungen vor, wie ſie die Franzoſen berechnen, im Toupinel oder im Parfum? Was fühlen wir eigentlich, ſeien wir ehrlich, wenn wir ſie auf der Bühne ſehen? Wir müſſen über den Autor ſtaunen, wie wenn er über Eier tanzen, Feuer freſſen oder fabelhaft kopfrechnen würde. Aber es iſt doch nicht unſer herzliches deutſches Lachen, wir ſchämen uns gleich. Oder iſt es unſere Art, Worte ſpringen zu laſſen wie in den Berliner Schwänken? Sollte es wirklich keine andere Komik geben? Sehen wir uns doch im Leben um! Worüber lachen wir denn im Leben? Ueber Abenteuer, über Witze? Unſer deutſches Leben iſt nicht grotesk und es iſt nicht „geiſtreich“. Worüber lachen wir alſo? Es will faſt ſcheinen, daß wir am liebſten über das Leben lachen, über unſer eigenes Leben, weil es anders iſt, als wir es uns denken. Es iſt ein ſehr philoſophiſches Lachen. Unſere Einbildung und die Wirklichkeit ſind unverſöhnlich; ſtößt nun unſere Imagination mit dem Leben zuſammen, ſo ſpringt gleich ein Spaß heraus. Man ſage ſich einmal das Wort: Dichter vor,

Digitized by Google

gleich giebt unſere Phantaſie ein Bild her und nun halte man zu ihm einen wirklichen, lebendigen Dichter hin, wie er ißt und trinkt: wir müſſen ſchon lachen. Oder man ſage: Braut. Dazu machen unſere Gedanken ein Gedicht und nun ſehe man ſich die Exiſtenz des armen Weſens mit ihren tauſend Beſorgungen, Rückſichten und Aengſtlichkeiten an: wir lachen wieder. Wir lachen das Leben aus, weil es ſo unpoetiſch iſt. In der That, führen wir einen Menſchen auf ſeine Idee zurück, ſprechen ſie mit ihrer ganzen Würde aus und vergleichen, wie er uns momentan erſcheint, ſo wird er immer komiſch ſein. Was brauchen wir alſo erſt eine burleske Handlung, geſuchte Situationen und ängſtliche Witze? Wir wollen Poeten ſein, um allen Dingen, allen Menſchen die Idee abzuſehen, dieſe wollen wir leuchten laſſen und nun ſchauen wir in ihrem Lichte die tägliche Exiſtenz an: das wird eine unverſiegliche Quelle von Heiterkeit ſein. Warum ſoll ſie nicht auf der Bühne ſprudeln? Ibſen hat einmal gefragt: Iſt es wirklich groß, das Große? So könnte man auch fragen: Iſt es wirklich ſchön, das Schöne? Iſt er ein Dichter, dieſer Dichter? Iſt ſie eine Braut, dieſe Braut? Und das Leben wird immer antworten: Nein, das Große iſt nicht groß und das Schöne iſt nicht ſchön und dieſe Braut iſt keine Braut — nichts, was iſt, kann ſein, wie du es denkſt. Sind wir jung, ſo klagen wir darum das Leben an. Aber wenn wir ſo weiſe geworden ſind, daß es uns nicht mehr kränkt, dann kann es uns ſehr luſtig werden. Ja, dieſes ſcheint die eigentlich deutſche Heiterkeit zu ſein. An ſie muß ſich das neue Luſtſpiel wenden,

Digitized by Google

anders kann es das Gemüth der Nation nicht treffen. Gar keine Handlung mehr, keine Späße, keine Witze, sondern Scenen unserer bürgerlichen Existenz, von einem Poeten gesehen, der das Leben neckt, weil es ihm nicht nachkommen kann! So, denke ich mir, mag Wolzogen bei sich gesprochen haben. Das hat er wollen.

Er hat es leider nicht können. Es ist ihm nicht gelungen, wie es Hauptmann im „Biberpelz" und Halbe im „Amerikafahrer" nicht gelungen ist. Es ist möglich, daß es überhaupt nicht gelingen kann. Es ist möglich, daß dieser Weg überhaupt nicht auf die Bühne führt, sondern zur Novelle. Aber man durfte es doch einmal versuchen.

Ich muß bekennen: ich würde auf einen solchen Versuch, wenn die Leute auch zischen, stolzer sein als auf einen „gelungenen" Schwank.

Die Mütter.

(Schauspiel in vier Acten von Georg Hirschfeld. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 17. October 1896.)

Am ersten März 1894 führte der Münchner „Akademisch-dramatische Verein", ein Club junger Leute zur Pflege der Moderne, einen Act, „Zu Hause" von

Digitized by Google

einem Herrn Georg Hirſchfeld auf. Er war noch Student und man wußte nur, daß vor ein paar Monaten eine Novelle von ihm, „Dämon Kleiſt“, in der Berliner „Freien Bühne“ erſchienen war, die bei aller Befangenheit in der damaligen neueſten Manier doch manchmal merkwürdig ernſt und aufrichtig wirkte. So war es auch mit dieſem Act, der das Verkommen einer Familie durch den Luxus der ſtarken und ausſchweifenden Frau in der Weiſe der Berliner Naturaliſten ſchilderte. Wieder bemerkte man, daß der Autor ein Nachahmer der letzten Mode war. Er hielt ſich wie ein Schüler an die Regeln der Berliner Technik, genau nach Arno Holz und Johannes Schlaf, nur freilich mehr in der behutſameren und concedierenden Art von Gerhart Hauptmann. Da war daſſelbe Stammeln und Stottern zaghafter, wortkarger und jeden normalen Satz vermeidender Menſchen; es war daſſelbe peinliche Schraffieren mit lauter winzigen und dünnen Strichen; es war dieſelbe undramatiſche Führung der Scenen, die ſich immer nur im Kreiſe drehten, ſo daß man dort endete, wo man anfing. Ein kleiner Hauptmann, hieß es damals in München. Es war aber doch ſeltſam, daß ein bloßer Schüler, der nichts aus ſich ſelbſt gab, ſondern nur nachahmen ſollte, ſo rein und mit einer ſolchen Kraft wirken konnte.

Im Winter kam er dann nach Berlin. Die „Freie Bühne“ gab ſein Stück „Die Mütter“. Auch dieſes Schauſpiel verläßt die naturaliſtiſche Schablone nirgends. Ja, man könnte es ein Schulbeiſpiel und Paradigma der von den jungen Berlinern geforderten Technik nennen,

Digitized by Google

wie eine Preisarbeit aus dem Seminar von Arno Holz. Im Sinn der deutschen Tradition ist es kein Stück, die Handlung bleibt jeden Augenblick stehen und das dramatische Zwingen fehlt; Menschen können ja so sein, Dinge können so geschehen, aber es ist bei uns, ob wir es glauben wollen: wir werden nicht inne, daß sie so sein müssen und nicht anders geschehen können. Was man mit Recht gegen Arno Holz und die Stücke aus der ersten Periode von Hauptmann gesagt hat, trifft hier ein. Den fanatischen Leuten der „Freien Bühne" mochte das behagen aber es gehörte Muth dazu, sich mit dem Stücke vor das Publicum zu trauen. Das schien verwegen.

Nun, Brahm hatte diesen Muth und die Verwegenheit gelang. Das Stück hat auch im Deutscher Theater auf das große Publicum gewirkt, das doch unbefangen und noch nicht durch literarische Absichten verwirrt ist. Dann ist es in die Provinz gegangen, immer mit demselben Erfolg, und er ist ihm auch bei uns treu geblieben. Lange hat auf die Wiener nichts so rein, so groß gewirkt; blasierte Spötter hat man bitterlich weinen gesehen, wie in der Kirche sind die Leute dagesessen. Das Stück muß also doch etwas echtes, sehr menschliches enthalten. Dieses möchte ich aufsuchen.

Jener Act und dieses Schauspiel führen uns immer, nach dem Muster der ersten Berliner Naturalisten, in unsaubere und widerliche Zustände kleiner Leute ein. Die täglichen Verdrießlichkeiten enger, von der Noth umschlossener Welten werden uns mit Treue geschildert. Das Mesquine und Erbärmliche geringer und mühsam

Digitized by Google

kämpfender Existenzen ist in beiden Stücken das Thema: wie Menschen, die zu enge wohnen und nicht genug Luft haben, sich quälen und in eine tiefe häßliche Verbitterung gerathen. Die langsam tödtende Tragik gewöhnlicher Menschen, die leiden, weil sie sich zu nahe sind, wird dargestellt. Das ist ja nicht ganz neu. Die ganze Schule des Theatre libre hat dasselbe gethan. Hatte das classische und das romantische Drama heroische Menschen in großer Leidenschaft gezeigt, hatte es dann das bürgerliche Stück gewagt, den modernen Menschen zu schildern, aber doch immer noch nur in den großen Momenten, wenn er den gemeinen Ton der täglichen Existenz verläßt und uns die Stimme seiner Natur zu hören giebt, so war es die Neuerung der jungen Leute um Antoine, mit Muth, ja mit einer gewissen hämischen Freude eben diesen gemeinen Ton zu zeigen, der die Stimme der Natur dämpft und den heroischen Menschen erstickt. Diese jungen Leute vom Théâtre libre sagten: „Seht Euch doch um! Es ist ja gar nicht wahr, wie es die Tragödien darstellen, daß die ewigen Motive, Haß, Eifersucht oder Liebe, die Handlungen der Menschen bestimmen. Wer wird denn heute noch von Liebe oder Ehre oder Trotz getrieben? So einfach ist die Geschichte lange nicht mehr. Nicht ein einzelner Trieb, der ihm eingeboren ist, sondern die schwere Luft der Verhältnisse, die auf ihm liegen, bestimmt ihn. Unter ihrem Druck, in ihrem bösen Dunst verdampft jede Natur, die angeborenen Gefühle ermatten, das Eigene im Menschen wird welk. Er ist nur noch ein armer Diener seiner Zustände. Seht Euch doch um! Wo ist denn einer,

Digitized by Google

der heute noch ſeinem inneren Drange folgen kann? Keiner handelt aus ſich, wir ſind alle Puppen unſerer Verhältniſſe geworden!“ Das haben dieſe jungen Franzoſen dargeſtellt, von ihnen haben es Holz und Hauptmann genommen: immer ſoll die Macht der Dinge über den Menſchen geſchildert werden, die ſich nach und nach über ſein Weſen zieht, bis es ſich nicht mehr regen kann. In der That geben ſie ſo den Geiſt der claſſiſchen und der romantiſchen Dramen auf und doch können ſie ihn nicht vergeſſen und ſehen immer noch jene heroiſchen Menſchen vor ſich. Sie haſſen dieſe Leute der Gegenwart, die ſie ſchildern. Sie zeigen, wie die Dinge den Menſchen knechten, aber ſie haſſen den Menſchen, der ſich von den Dingen knechten läßt. Immer ſteht noch die unnahbare Ruhe, die unbeugſame Größe des heroiſchen Menſchen in ihrem Gemüthe. Mit Haß, mit Scham, mit Zorn rufen ſie aus, uns mit der Vergangenheit vergleichend: Seht doch dieſe erbärmlichen Menſchen! Aber Georg Hirſchfeld ruft aus: Seht doch dieſe armen Menſchen! Er hat keinen Zorn, er haßt nicht, er verachtet die Menſchen nicht: er leidet mit ihnen. Er hat das Gefühl, daß die Menſchen alle gut ſind und nur das Leben hart iſt, gegen ſeine Macht können ſie ſich in ihrer Noth nicht wehren; darum thun ſie ihm ſo ſchrecklich leid. So ſtellt er daſſelbe ganz anders dar als die Naturaliſten: er iſt mitleidig, wo ſie höhniſch ſind, er weint, wo ſie ſpotten — er ſtellt es ſentimental dar. Das ſcheint es mir zu ſein, was ſeine Stücke ſo ſtark wirken läßt. Er hat genau das Verhältniß zum Leben, das ſein Publicum hat: er fügt ſich klagend.

Digitized by Google

Er ist nicht böse auf das Leben, wie es jene Naturalisten waren, die eben von ihren romantischen Erinnerungen nicht ablassen wollen; er ist nur ein bißchen traurig über das Leben und die Menschen rühren ihn, die es so gut meinen und nur nicht können, wie sie wollen. Diese sentimentale Stimmung eines Traurigen, der nicht kann, wie er will, geht durch seine Werke, und da sie so stark wirken, wird man annehmen dürfen, daß sie eben noch immer durch das Leben der Deutschen geht.

Er ist sentimental. Das ist es, was ihn von den jungen Franzosen und von seinen Berliner Lehrern trennt. Aber sehen wir seine Sentimentalität näher an, so können wir uns nicht verhehlen, daß sie von einer besonderen Art ist. Jemand hat über ihn geschrieben: seine Menschen sprechen Gerhart Hauptman, aber sie empfinden Marlitt. Das ist hübsch gesagt, aber ich glaube nicht, daß es wahr ist. Nein, seine Sentimentalität ist nicht jene süßliche und fade der Gouvernanten, die die deutschen Bürger seit Iffland bis in die siebziger Jahre hatten und wohl auch in den kleinen Städten auch heute noch haben mögen. Nein, sie ist dunkler, ängstlicher, nervöser, unstet, beinahe unheimlich. Zwei Worte drängen sich ihm immer auf: Sehnsucht, Angst. Von ihrer Sehnsucht reden seine Menschen immer und immer reden sie von ihrer Angst. Es ist die Sehnsucht nach irgend einem unbeschreiblich reinen Glück, das ihnen zuwinkt, und eine tiefe, peinigende Angst, daß sie doch nicht hinkommen werden. Deutsch scheinen mir diese Gefühle nicht zu sein und sie sind wohl auch nicht berlinisch,

Digitized by Google

ſondern ſie drücken, meine ich, den unausſprechlich rührenden und zarten Zuſtand der heutigen Juden aus. Die Juden ſind mit dem Verſtande jetzt allen anderen Raſſen vor, aber mit dem Gefühl können ſie nicht nach. Was die guten Europäer wollen, greifen ſie mit einer theoretiſchen Leidenſchaft an, die unwiderſtehlich iſt, aber ihre Gefühle bleiben immer in den Traditionen ſtecken. Sie möchten frei ſein, die Vergangenheit vergeſſen und reine Menſchen werden, aber zu ſchwer liegt der edle Zauber des alten Judenthums auf ihnen; ſie können von den Worten ihrer Eltern nicht los. Darum ſehen wir ſo viele jüdiſche Jünglinge zagen und und ſich betrüben, ja oft völlig verzweifeln. Mit fiebernden Händen möchten ſie nach dem Leben greifen, aber ſie wagen es doch nicht, zu viel Todtes iſt in ihnen noch lebendig. Es quält ſie ein wilder Durſt, die ganze Welt möchten ſie mit der Seele, mit den Sinnen trinken, aber ſie halten den Becher weg, ihre Lippen entſagen. Verwundert ſtehen wir neben ihnen und kommen uns ſo roh vor, mit unſerem geringen Verſtande und unſeren verläßlichen Inſtincten. Wir anderen geben uns ja niemals dem Verſtande, ſondern nur unſeren Gefühlen hin. Iſt ein Gefühl abgeſtorben, dann laſſen wir es vom Verſtande wegräumen und hinaustragen. Aber die Juden wollen durch ihren Verſtand, der ungeduldig iſt und nicht warten kann, mehr werden, als ihr Gefühl erlaubt, das zaudert und ſich von den Erinnerungen nicht trennen mag. Es drängt ſie theoretiſch, moderne Menſchen zu zu ſein: ganz frei von den traurigen alten Dingen, ſouverän und jener Verbände ledig, die doch nichts mehr

Digitized by Google

bedeuten, der Familie, des Vaterlandes und der Classe. Das möchten sie, aber sie können es nicht, weil sie bei den neuesten Begriffen noch die ältesten Gefühle haben. Sie lieben mit dem Herzen Dinge, über die sie sich mit dem Kopfe lustig machen; gerne verspotten sie, was ihnen doch theuer ist. Aus diesem Zwist unerbittlicher Gedanken mit zögernden, am liebsten in der Dämmerung hockenden Gefühlen kommt die Sentimentalität der heutigen Juden her, dunkel, wie eine zu reife Beere, die schon abfallen will, und so traurig schön wie der Herbst. Sie nehmen alle schwachen und bangen Menschen an, die müde sind. In diesem Sinne kann man ja wirklich von einer „Verjudung" unserer Menschheit reden: wer heute unentschlossen und zärtlich ist, weil er nicht die Kraft hat, das Alte zu vergessen, der giebt sich dieser süßen und schmachtenden jüdischen Stimmung hin. Ihre tiefe, schwärmerische Poesie hat uns Georg Hirschfeld vernehmen lassen. Ob er dramatische Kraft hat, ist noch ungewiß. Aber wir wollen es ihm nie vergessen, daß er uns den heiligen Schmerz der heutigen Juden in so weichen, innigen und bethörenden Lauten gesagt hat.

Die „Mütter" sind im Deutschen Volkstheater gut inscenirt und werden glänzend gespielt; wir haben in Wien nicht viele Vorstellungen von solcher Macht und Größe. Da ist die Frau Schmittlein mit ihrer schlichten, bezwingenden Natur; da ist die Frau Odilon, in einer Rolle, die gar nicht auf ihrem Gebiete ist, mit Tönen von einer Herzlichkeit und Milde, die ihr niemand zugetraut hat. Fräulein Retty, Fräulein Zampa,

Digitized by Google

Fräulein Wachner, Herr Meixner und Herr Chriſtians ſchließen ſich an.

Die ſittliche Forderung.

(Komödie in einem Act von Otto Erich Hartleben. Zum erſten Mal aufgeführt im Deutſchen Volkstheater am 10. November 1896.)

Wenn man im März nach München kommt, ſo kann man an einem Tage die ganze Stadt, die ſonſt ſo behäbig und gemächlich iſt, in der größten Aufregung ſehen. An dieſem Tage wird das Salvator angezapft, das dicke, ſchlüpfrige und betäubende Bier, das wie eine ſüße Tinte durch die Kehle rinnt. Da laufen dann die guten Bürger ängſtlicher, als es ſonſt in ihrer breiten, gern verweilenden Art iſt, ja beinahe haſtig hin, nervöſe, daß ſie es verſäumen könnten. Aber auch das andere München, das Quartier der Kunſt, wird laut: Halbe, den geſchwinden, zappelnden Poeten der „Jugend“, ſieht man ſein Rad noch fanatiſcher treten und ſogar den ſtillen Schaumberger, der ſonſt verträumt, ſo dantesk, immer wie im tiefen Schatten von Problemen geht, ſieht man dann ſich flinker, beinahe ungeſtüm bewegen. Alle rennen an dieſem Tage zum Bahnhofe hin, den Berliner Zug zu

Digitized by Google

erwarten, weil man weiß: heute wird das Salvator angezapft, da kommt Otto Erich Hartleben an; das ist jetzt nach und nach schon zu einer bayrischen Landessitte geworden. Fährt nun der Berliner Zug ein, so steht ein massiver, sehr jovialer Herr winkend am Fenster, der einem alten Studenten aus den „Fliegenden Blättern" gleicht. Er steigt aus und grüßt mit einer gewissen kurzen, ja ungeduldigen Herzlichkeit, weil ja doch schade um die schöne Zeit ist — man könnte schon längst beim Bier sein. Erst, wenn er endlich draußen sitzt, den Zwicker abgenommen hat, um in seiner Andacht durch kein Bild der Welt gestört zu werden, und nun den dunklen milden Saft innig und weise schlürft, dann geht ihm erst das Herz für die Freunde auf. Er weiß dann nicht mehr genau, was er sagt, laut und ungedämpft läßt er seine Gefühle ausströmen; Bewunderer drängen sich herbei und schauen ihm zechen zu und das will doch in München was heißen.

Ein ewiger Student — das ist das erste Gefühl, das man von Otto Erich Hartleben hat. Scheffel hätte sich an ihm gefreut, einen besseren Trinker findet man nicht. Er ist aber doch noch mehr. Zwar einen Dichter will ich ihn nicht nennen, mit diesem theueren Namen sollten wir behutsamer sein, als es bei den doch sonst nicht so verschwenderischen Deutschen der Brauch ist. Aber ich möchte sagen, daß er zu unseren besten Artisten gehört. Damit meine ich einen, der sein Metier kennt, in Experimenten erfahren ist und auf dem Seile aller Schwierigkeiten tanzen kann. Wir haben nicht

Digitized by Google

viele. Es giebt ein paar Gedichte*) von ihm, auf die ein Parnaſſien ſtolz ſein könnte, und es giebt ein paar kleine Novellen,**) die es verdienen, daß man bei ihnen an Maupaſſant gedacht hat. Wie edle Dolche oder koſtbare Becher ſind dieſe zierlichen und eleganten Sachen gemacht.

Und noch etwas darf man nicht vergeſſen, wenn an ſeinem behaglichen Bilde nichts fehlen ſoll: er iſt auch ein Bohème. Er mag noch ſo berühmt werden und die ſchönſten Tantièmen beziehen, man kann ruhig ſein: in eine bürgerliche Exiſtenz wird er ſich doch niemals fügen. Es iſt unmöglich, ſich unſeren Otto Erich als Geſchworenen, Verwaltungsrath oder Vormund vorzuſtellen. Bei dem bloßen Gedanken ſchreit man ſchon auf. Er iſt fleißig, er hat Erfolge und doch wird man ihn immer zu den Verbummelten zählen. Das Bummeln iſt bei ihm kein äußerer Zuſtand, er hat es im Gemüthe. Er iſt der geborene Bohème. Man mag ihn auf den Thron von Griechenland ſetzen und in drei Wochen würde Athen eine altdeutſche Kneipe ſein.

Student, Artiſt, Bohème — bei ihm ſind das eigentlich nur drei Worte für dieſelbe Sache. Das Weſen des Studenten iſt das Privilegium, ſich um die bürgerlichen Dinge nicht zu kümmern; die Geſetze der „Philiſter" gelten nicht für ihn, „frei iſt der Burſch!" Das Weſen des Artiſten iſt es, die ganze Welt bei

*) „Meine Verſe." S. Fiſchers Verlag, Berlin.

**) „Die Geſchichte vom abgeriſſenen Knopf." „Vom gaſtfreien Paſtor." S. Fiſchers Verlag, Berlin.

Digitized by Google

seinem Metier zu vergessen: ob es regnet oder die Sonne scheint, Krieg oder Frieden ist, die Menschen lachen oder weinen, er will und kann das gar nicht wissen, es ist ihm alles gleich, wenn er nur seltenen Adjectiven und neuen Reimen nachgehen darf. Das Wesen des Bohème ist es, jeder Macht auf die Menschen, jedem Ansehen, ja jeder Ehre zu entsagen, um nur nach seiner Laune leben zu können. Der Student, der Artist, der Bohème stehen draußen und thun nicht mit; das alles bekümmert sie nicht. Das ist das Verhältniß, das Otto Erich Hartleben zum Walten der Menschen hat: er thut nicht mit; er ist für nichts, er ist gegen nichts, die Herrschaften mögen das unter sich abmachen, er schaut bloß zu. Er liebt nicht, er haßt nicht, er kann sich nicht entrüsten und nicht begeistern, es ist ihm alles recht, wie es eben ist: denn er reist durch das Leben wie in einem fremden Lande, das einen ja schließlich nichts angeht, sondern nur curios ist. Curios kommt ihm das Menschliche vor, das ist sein Ton; als ein Unbetheiligter schildert er es. Er spricht von unseren moralischen Fragen, als ob sie japanische Gebräuche wären. In einer guten Zeit verläßlicher Instincte und der großen sicheren Gefühle würde man sich einen solchen Menschen nicht gefallen lassen, wie das gesunde Volk sich den Sokrates nicht gefallen lassen hat. Aber wir Schwankenden und Ungewissen, die erst zu neuen Gefühlen kommen müssen und den alten nicht mehr vertrauen können, haben seine neugierig anfragende Art des Zweiflers gern. Sie ist genau das, was wir heute brauchen. Die große romantische Entrüstung verstehen

Digitized by Google

wir ja nicht mehr; der wilde Schmerz, der laute Zorn sind uns fremd. Wir spüren: wir haben sie nicht mehr nöthig; die Mächte, die uns sonst beherrschten, sind hinfällig geworden. Wozu Lärm und Tiraden? Wenn man nur leise an sie klopft, fallen sie ja schon um. Das ist es, was Otto Erich Hartleben thut: er klopft ganz leise, mit einer netten Discretion, an unsere sittlichen Mächte an, indem er ihnen die sanftesten Nasenstüber giebt, daß es staubt. In der That, das ist seine Art, das ist sein Erfolg: mit lieben Nasenstübern wirft er unsere sittliche Welt um. Nun, wenn das so leicht ist und gar nicht wehe thut, wird ja wohl auch nicht schade um sie sein.

So ein Nasenstüber an unsere alte Sittlichkeit ist seine „Angele", so ist die „Erziehung zur Ehe" gewesen, so ist der heitere Act, den man jetzt im Deutschen Volkstheater spielt. Hier macht sich unser dicker Freund den Spaß, die „Heimat" ein bißchen zu zupfen. Es ist dasselbe Thema: das Verhältniß des aus dem Bürgerthum entlaufenen Mädchens, das draußen vagabundirend berühmt geworden ist, zu seiner angeborenen Moral. Seine Magda heißt Rita; ein junger Kaufmann aus Rudolstadt, der ihre erste Liebe war, möchte sie heiraten. Aber sie will nicht, schlägt den Gatten aus und behält ihn als Liebhaber da. Diese simple Geschichte spinnt er in feine und graziöse Worte ein, man mag an die Dialoge von Arthur Schnitzler denken. Sie schweben in einem zarten Duft von Zweifel an allen diesen wunderlichen Reden, die sich die Menschen immer noch vorsagen und doch niemand mehr glaubt,

Digitized by Google

dieſen vertrockneten Reden von Tugend und Pflicht, die riechen, als ob ſie zu lange in einem dumpfen Kaſten gelegen wären. Alle dieſe „ſittlichen Forderungen“ ſind jetzt welk, ihr Staub rührt uns, faſt möchten wir weinen, aber das wäre doch dumm, machen wir lieber das Fenſter auf und laſſen unſere friſche Luft ein. Vor hundert Jahren, wir wollen uns an Beaumarchais erinnern, hat man die alte Welt mit Pathos erſchlagen: wir thun es jetzt mit einer zärtlichen und müden Ironie. Das galante Stück iſt im Volkstheater gut inſcenirt, jeden leiſen Hauch ſeiner munteren Melancholie läßt der Regiſſeur uns fühlen und es wird von Frau Odilon mit einer unbeſchreiblichen Grazie des Verſtandes geſpielt, deren Herr Chriſtians manchmal nicht unwürdig iſt.

Maurice Donnay.

(Zur Première der „Verliebten“ von Maurice Donnay im Deutſchen Volkstheater am 23. December 1896.)

Wer in den letzten Jahren nach Paris kam, iſt im Chat noir geweſen. Nach dem Cabaret der Rue Victor Maſſé zu gehen, die Inſchrift der Pforte mit der ſtrengen Mahnung:

Passant, sois moderne

Digitized by Google

schmunzelnd zu betrachten und sich dann in der pittoresken Stube, von Kellnern im grünen Palmenfrack der Akademie bedient, an den frechen Schnurren des mit Verve polternden und rasselnden Wirtes, dieses immer unter ritterlichen Gesten bramarbasirenden Herrn Rodolphe Salis, an den schmerzlichen und lasciven Liedern seiner Cumpane und an den bald unverschämten, bald heroischen Spielen der chinesischen Schatten zu ergötzen, das gehörte eine Zeit dazu, das ließ man keinen Fremden versäumen. Nun, der gute Salis, ein unruhiger Fant, der sich früher im Malen, Bildhauen und Dichten herumgetrieben hatte und dann durch die Welt bis tief nach Indien gezogen war, ist, das sieht man jetzt, ein kluger Mann gewesen: er hat heute ein Schloß, ein wirkliches Schloß mit Garten und Wald, so gut ist das Geschäft mit der Kunst gegangen. Aber man muß auch gerecht sein und zugestehen: indem er so seinen Vortheil auf das pfiffigste betrieb, hat er auch der Cultur seiner Stadt gedient; das dürfen wir ihm nicht vergessen! Will man die Geschichte der Pariser Moden in den letzten 10 Jahren verstehen, so muß man bei jeder ihrer Wendungen immer im Chat noir anfragen. Hier hat jener naturalisme macabre des théâtre libre begonnen; diese Sänger, namentlich Jules Jouy und der rüde Aristide Bruant, haben die wilde Schönheit der Zuhälter und Dirnen, den bösen Zauber der äußeren Boulevards, wenn man so sagen darf: die Revolverpoesie entdeckt. Aber auch die Reaction gegen den extremen Naturalismus, was man den réveil de l'idéalisme genannt hat, diese neue Kunst, die

Digitized by Google

faire rêver will, hat hier begonnen; die innige marche à l'étoile des Fragerolles hat zuerſt die myſtiſchen und religiöſen Gefühle aus ihrem langen Schlafe aufgeweckt. Und ſo iſt auch, was man heute, ſchon wieder ein bißchen ernüchtert, boshaft die Napoleonitis nennt, auch der ſchwärmeriſche Cult des großen Kaiſers iſt in jenem kleinen Saale vor der zierlichen Muſchel auferſtanden: die Epopée des Caran d'Ache, die in Silhouetten aus Zink die Schlacht von Auſterlitz, die Flucht aus Rußland und die Heimkehr der großen Armee defilieren ließ, iſt die erſte Huldigung der neuen Jugend an jene mächtige Erinnerung geweſen. Der Vicomte de Vogüé, dieſer ernſte Moraliſt, hat wohl gewußt, warum er in einer Sitzung der Akademie — man denke nur: der feierlichen Akademie! — heftig verlangte, dieſem verwegenen Local, das bei uns die Polizei zuſperren würde, für ſeine Verdienſte um das sentiment du grand eine öffentliche Anerkennung auszuſprechen.

Viele, die heute berühmt ſind, haben im Chat noir angefangen: Willette, dieſer Watteau von Montmartre, wie Lemaître geſagt hat, der träumeriſche Freund des Pierrot, Schwärmer im Mondſchein und Anarchiſt zugleich; dann der Maler Steinlen, den man durch die Reproductionen des Simpliciſſimus nun auch in Deutſchland bewundern lernt; Alphonſe Allais, der witzigſte Clown des Boulevards, der burleske Georges Auriol und Georges d'Eſparbès, der ungeſtüme Herold des Empire. Und ſo hat auch Maurice Donnay hier angefangen, lange bevor er draußen berühmt geworden iſt. Hier konnte man ihn mit ſeiner warmen, ja ver-

Digitized by Google

brühenden, aber doch auf die Dauer etwas monotonen Stimme, indem er steif, fast wie ein Priester, der Segen spendet, hieratisch unbeweglich da stand, seine Verse sprechen hören, zierliche und innige Verse, oft von großer Traurigkeit, die sich aber gleich selber schämt und vor der Ironie des zwischen der Oper und dem kleinen Journal auf und ab gehenden Menschen entweicht. In einer seiner Balladen heißt es.

„Te voila, Printemps, vieux jeune homme,
Avec tes vertes frondaisons
Et le drap vert de tes gazons!
Ah! tu n'es pas très neuf, en somme!"

Man könnte das als Motto über alle Sachen setzen, die er geschrieben hat: immer will er einer zärtlichen Stimmung, einer großen Empfindung mit einem ichnöden Witze entwischen; das holdeste Gefühl kann er nicht äußern, ohne doch den Verstand mitreden zu lassen, der dann natürlich immer meint, daß es ein Unsinn ist.

Nachdem er einige Zeit in den Zwischenacten seine Verse aufgesagt hatte, ging er daran, selbst ein Stück zu verfassen, das am 7. Januar 1891 im Chat noir zum ersten Mal aufgeführt wurde. Es handelte von der Phryne, derselben Athenerin, die unseren Ebermann begeistert hat, aber bei dem Pariser ist sie nicht so tragisch. Die berühmte Scene vor dem Areopag ist natürlich die Hauptsache. Man höre, wie ihr Advocat seinen Plan erklärt:

Digitized by Google

J'aurai, pour te défendre, la toute — puissance
Des paroles d'amour et de reconnaissance;
Mon plaidoyer sera la gloire de ton corps:
Ainsi que les piliers harmonieux et forts
Des blancs portiques, tes jambes de chasseresse
En soutiendront l'architecture, ô ma maitresse!
Et, pour le rehauser, j'enchâsserai dedans
Les gemmes de tes yeux, les perles de tes dents.

Im November desſelben Jahres wurde ſeine Revue „Ailleurs“ geſpielt. Hier ſteigt die Statue des Voltaire von ihrem Poſtament, um einen armen jungen Poeten, der ſich ertränken will, aus der Seine zu ziehen und nun zur Erheiterung durch die Stadt zu führen, wobei denn der Dichter nach Herzensluſt bald auf das witzigſte ſpotten, bald in ſeinen Stimmungen ſchwelgen, mit graziöſen Launen tändeln kann. Wenige Monate ſpäter, im nächſten Januar, treffen wir ihn bei Porel, der damals das grand théâtre hatte. Da wird ſeine „Lyſiſtrata“ geſpielt, ein freches Vaudeville, das von dem Ariſtophanes den Grundgedanken nimmt, um ihn mit einer unbeſchreiblichen Freiheit ins Pariſeriſche, ja Montmartriſche zu ziehen. Es iſt ein bißchen „ſchöne Helena“, aber er weiß doch alle Bedenken durch Grazie zu beſchwichtigen und ſeinen Verſen vergiebt man jede Ungezogenheit, wenn auch ſein Prolog Recht hat, der warnt:

Je crois que les oreilles prudes
Subiront des épreuves rudes.

Seit dieſem galanten Spaß, die Réjane ſpielte die Lyſiſtrata, iſt er berühmt. Nun trat er im „Journal“ mit kleinen Dialogen, Skizzen aus dem eleganten Leben

Digitized by Google

auf. Le genre charmant de la comédie fragmentaire hat Lemaître von dieſer Art geſagt, die man von der Gyp nnd Lavedan her, aus der Vie Pariſienne und durch unſeren Anatol kennt. Eine Serie heißt Dialogues des courtisanes, eine andere Chères madames, die feinſte iſt die Education de prince, ſchildernd, wie der Prinz Alexander von Steier durch einen luſtigen, herzlichen, faſt weiſen Lehrer in das Leben, was man eben in Paris das „Leben" nennt, eingeführt wird. Es iſt wohl das höchſte Werk der ganzen Gattung, unübertrefflich an Geiſt, Verve und jener traurig lächelnden Philoſophie, die wir gern haben — Lemaître hat für ſie das Wort gefunden: nihilisme optimiste. Fragt man nach, wie er es denn macht, daß ſeine Geſtalten ſo draſtiſch wirken, da er ſie doch kaum anzudeuten ſcheint, ſo wird man merken, daß er eigentlich in der Pſychologie genau dasſelbe thut, was die Zeichner im Chat noir mit ihren Figuren thun müſſen. Da man dieſen Silhouetten aus Zink kein Geſicht geben kann, hilft ſich der Zeichner, indem er alles, was er von ihnen ausſagen und herzeigen will, in eine einzige Geberde, in eine draſtiſche Linie preßt. Trifft er dieſe und weiß er ſie mit hinreichender Gewalt zu äußern, ſo zwingt er den Zuſchauer, ſich aus ſich ſelbſt den Reſt dazu zu imaginiren. Gelingt es ihm, das Charakteriſtiſche am Gange eines müden Soldaten zu geben, die weſentliche Linie ſeiner Haltung, ſo ſind wir gezwungen, alles andere, das Geſicht, die Hände, aus uns ſelbſt durch unſere Phantaſie zu ergänzen. Das iſt das Geheimniß der chineſiſchen

Digitized by Google

Schatten. Genau nach ihrer Weiſe ſtellt Donnay ſeine Geſtalten her: niemals haben ſie ein Geſicht, aber wir glauben es doch zu ſehen, ſo ſuggeſtiv läßt er uns den kleinen Zug vernehmen, der ihr ganzes Weſen enthält. Von ſeinen Leuten erfahren wir immer nur ein Detail, aber es iſt ſeine Kunſt, daß es uns genügt. Er weiß an jedem Menſchen das Detail zu finden, das ihn dominirt; haben wir es, ſo glauben wir gar nichts mehr zu brauchen.

Es iſt nun die Frage, ob dieſe Technik und ſeine ganze Art, beide ſehr beliebt im Chat noir, ſich mit Anforderungen vertragen können, die die Bühne, die wirkliche Bühne, nicht jenes ideale Theater von fünfhundert Leuten der Phantaſten, leider heute ſtellen muß. Seine Art iſt es, lyriſch zu ſein und das immer ſofort ſelbſt zu parodieren. Iſt das auf der Bühne möglich? Seine Technik iſt es, an jeder Figur nur einen Zug, aber dieſen ſo ſtark, daß er beinahe zur Caricatur wird, mit Energie zu geben, und das alles von der nachläſſigen und bequemen Grazie eines eleganten Mannes zugedeckt. Wird das auf dem Theater wirken?

Die Pariſer haben die Fragen bejaht. Er hat zwei Stücke geſchrieben: „Pension de famille“ und „Amants“. Jenes hat im Gymnaſe ſehr gefallen, dieſes iſt ein Treffer der Renaiſſance geweſen. Mit der „großen Kunſt,“ von der die jungen Leute des Mercure de France träumen, haben ſie beide nichts zu thun; auch ſind ſie keine „Dramen“ oder „Komödien“ in unſerem Sinne. Nein, ſie trennen aus dem Leben mondäner Vagabunden einige Scenen ab, die jeder von

Digitized by Google

uns erlebt hat, nämlich von denen, die überhaupt etwas erleben. Ja, aber kann man denn das so auf die Bühne stellen? Nun, das werden wir am Mittwoch im Deutschen Volkstheater sehen. Ich bekenne, daß seit der „Parisienne“ von Henri Becque und der „Amoureuse“ von Porto-Riche auf mich nichts mit einer so süßen und bethörenden Gewalt gewirkt hat als dieses heiter verzagende Stück, das eigentlich nur aus fünf einfachen Dialogen besteht. Aber es würde mich nicht wundern, gar nicht, wenn die Wiener, unsere guten Wiener, am Ende doch die „goldene Eva“ vorziehen. Nun, wir werden ja sehen!

1897.

Das grobe Hemd.

(Volksstück in vier Acten von C. Karlweis. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 1. Februar 1897.)

Mit seinem neuen Stücke, dem „groben Hemd“, hat Karlweis alle Erwartungen übertroffen; der beste Freund hätte ihm das nicht zugetraut. Man war auf eine seiner angenehmen, leutseligen Possen gefaßt, die sich an die gute Tradition halten, aber doch durch manche Anspielung auf Heutiges mit den alten Mitteln

Digitized by Google

neu zu wirken wissen. Das ist bisher seine Art gewesen: im „kleinen Mann", in den „goldenen Herzen" hat er sich an die Schablone des alten Wiener Volksstückes gehalten; diese hat seinen kecken Ton gelindert, wenn er behaglich heutige Leute und heutige Dinge mehr neckte als verspottete, auf unsere Wiener Weise alles „frozzelnd". In seinem neuen Stücke ist er aus der Schablone entsprungen. Es ist durch drei Acte die Wiener Komödie von heute, die wir uns so oft gewünscht haben; sieht er dann im vierten lächelnd nach der verlassenen Tradition zurück, um ihr zum Abschied noch ein höfliches Compliment zu machen, nun, so können wir das ohne Verdruß geschehen lassen.

Man liebt es bei uns, den Leuten Beinamen zu geben. Ueberschwenglich hat man Karlweis schon den Wiener Aristophanes genannt, da doch seine gutmüthige und herzliche Art nichts von der Erbitterung des wilden Griechen hat. Dann ist er mit Nestroy verglichen worden: von ihm hat er ja viel gelernt, seiner Technik folgt er gern; weicher, inniger und von einer lieben, beinahe weiblichen Anmuth, die diesem Cyniker fehlte, hat er es mit ihm gemein, die Gegenwart wie ein Historiker anzuschauen und im alten Treiben der einzelnen die neuen Typen aufzufinden. Aber da meldet sich noch ein anderer Name und eine immer raisonnirende, gern raunzende Gestalt, jedem Wiener theuer, tritt herbei: unser Bauernfeld. Laube hat einmal über Bauernfeld geschrieben: „Jedenfalls ist es für die Theaterdirection ein Glück, wenn in ihrer Stadt ein producirendes Talent sich entwickelt, welches in gebildeter

Digitized by Google

Weise und außerhalb der alltäglichen Routine die neuen Lebenselemente der Stadt dramatisirt". Dies kann Karlweis in der schönsten Weise. Er hat es uns immer angedeutet, aber noch niemals ist es ihm so gelungen. Das „grobe Hemd" darf sich neben den besten Bauernfeld stellen. Es führt uns einen Typus vor, der nicht nur neu und eben erst bei uns aufgegangen ist, sondern der jetzt das ganze Wienerthum beherrscht.

Es bringt diesen Typus in seiner einfachsten Gestalt: als den reichen jungen Herrn, der socialistisch thut. Jeder kennt diese Figur, in den „besseren Familien" begegnen wir ihr täglich, und es giebt ja schon bald keinen Millionär mehr, dem nicht in seinem Hause von dem „jungen Herrn" socialistische Vorlesungen gehalten würden. Dieser junge Herr ist sehr elegant, weiß die theuersten Cravatten auf das raffinirteste zu binden, hält ein „süßes Mädel" aus, darf bei keiner Première fehlen, fährt im Fiaker und legt doch eine tiefe Melancholie über die Ungerechtigkeit der socialen Ordnung nicht ab. Er imponirt dem guten Wiener sehr, der es rührend findet, daß ein Hausherrnsohn so viel Gefühl für die armen Leut' hat. Die ganze Familie ist stolz auf ihn, manchmal citiert er sogar Marx und Lassalle. Uebrigens macht er alle Sitten und Gewohnheiten der „Ausbeuter" mit: er darf das ja, weil er sich bewußt ist, innerlich mit ihnen fertig zu sein; da er den Luxus verachtet, kann er ihn ruhigen Gewissens genießen. Für alle Fälle hat er immer den „socialen Hintergrund" bei sich und in Erwartung der Dinge, die da „umschlagen" werden, sieht man ihn,

Digitized by Google

ſtets ſehr feierlich und die gemeinen Leute verachtend, die noch gar nichts ahnen, einem „Führer“ kibitzen. Iſt es ſehr ſpät geworden, ſo darf er den „Führer“ nachhauſe begleiten, der vertraulich ſogar „Genoſſe“ zu ihm ſagt; das iſt dann ſein ſchönſter Moment.

So ſieht dieſer Typus im Politiſchen aus. Aber er kommt auch ſonſt vor. Da giebt es brave Jünglinge aus kleinen Familien, gut bürgerlich erzogen, ſtrenge gehalten, die als Studenten Stunden geben müſſen und die Noth kennen. Aber ſie haben gehört, daß gewiſſe Dichter, blaſiert, verwöhnt und müde, die empfindlichſten Nerven haben, die nur die zarteſten Nuancen gelten laſſen; nur die fremdeſten Gerüche, ſehr ſeltene Blumen von ſuggeſtiver Unnatur dürfen auf ſie wirken. Nun glauben die braven Jünglinge es ihrer Bildung ſchuldig zu ſein, daß ſie dem Geſchmacke ſolcher Dichter folgen: ſie dreſſiren ſich in ihrer Kammer auf „Senſationen“ und man wird gewahr, daß ſie die Namen aller Parfums auswendig wiſſen und in ihr Jaquet vom Rothberger Orchideen oder grüne Nelken ſtecken. Es iſt derſelbe Typus, nur auf der anderen Seite. Der reiche Schöllhofer — Schöllhofer hat Karlweis den Typus getauft — geht als Salon-Socialiſt herum; wäre er arm geboren, ſo würde er für Baudelaire ſchwärmen und ſeine kleine Näherin als wilde, ſchillernde Sphinx beſingen.

Oder noch ein anderer Fall. Wir haben jetzt einige Naturen unter uns, die mit Leidenſchaft begehren, den Sinn des Lebens zu vernehmen und ſich das Treiben der Welt zu deuten. Sie ſind unfähig, ſich

Digitized by Google

beim Schein der Dinge zu beruhigen; sie möchten wissen, was hinter den Dingen ist: sie möchten, wie sie es katholisch nennen, „Gott von Angesicht anschauen dürfen." Es drängt sie, eines auf das andere zu beziehen, sie wollen fühlen, was das einzelne im ganzen bedeuten soll, und so laufen sie ungeduldig wie im Fieber durch das Leben, jedes Portal und jede Laterne fragend, wozu sie denn eigentlich da sind. Man bewundert sie, weil eine herrliche Begierde, die Pflicht des Menschen zu erkennen und dem Leben gerecht zu werden, eine tiefe moralische Angst, etwas zu versäumen, in ihnen ist. Aber da kommen andere, die die Dinge immer wörtlich genommen haben, in ihrem Schein zufrieden waren und nur jetzt auf einmal meinen, daß es doch dazu gehört, auch diese Mode anzunehmen, und geschwind fangen sie an, im Kaffeehaus das Leben zu deuten und schämen sich nicht, die heiligsten Worte in ihre banalen Gespräche zu ziehen. Es ist wirklich schon so weit gekommen, daß man ernste Dinge nur noch bei sich zuhause betrachten darf, nachdem man fest die Läden verschlossen hat; sonst fliegen Worte, die einem theuer sind, gleich zum Fenster hinaus, werden von den Neugierigen herabgeschossen und die Schöllhofers tragen dann den ausgestopften Balg im Triumph durch alle Straßen.

Wollen wir das Schlechte unserer Zeit vertilgen, so müssen wir zuerst verlangen, daß der Mensch nichts thue oder sage, was er nicht aus sich selbst hat. Wer einem anderen seine Worte oder seine Geberden wegnimmt, ist ein Dieb und soll so behandelt werden. Der

Digitized by Google

Commis, der sich duelliren will, der Banquier, der die Künste beschützt, und der junge Herr, der mit der Revolution spielt, alle diese Schöllhofers sind Diebe, weil sie von fremden Gefühlen leben, die ihnen nicht gehören. Können wir sie schon nicht einsperren lassen, so wollen wir sie doch so lächerlich machen, daß sie sich nicht mehr auf die Gasse trauen. Eine Cultur ist nicht möglich, bevor nicht erst unter den Menschen wieder Ordnung geworden ist. Eines schickt sich nicht für alle. Jeder sei, was er ist: der Bauer sei fromm, der Arbeiter mag revoltiren und der Reiche trachte freudig, seines Reichthums würdig zu werden. Das ist die gute Lehre, die uns Karlweis in seiner wienerisch zutraulichen, unter Gelächter moralisirenden, unpathetischen Weise giebt.

Das heitere Stück wird im Deutschen Volkstheater sehr angenehm gespielt. Jede leise Nuance hat eine kluge Regie mit zärtlichen Fingern aufgehoben. Den alten Schöllhofer giebt Herr Tyrolt; nie ist er einfacher, nie mächtiger gewesen: mit kleinen Worten weiß er die größten Wirkungen zu treffen. In seiner schlichten und redlichen Weise steht Martinelli neben ihm. Herr Weiß, Herr Amon, Frau Martinelli, Fräulein Retty und Fräulein Glöckner secundiren gut. Den jungen Schöllhofer soll Herr Giampietro spielen, aber dieser anmuthige, früher so verständige Schauspieler hat sich seit den „Kameraden" einen unleidlich parodistischen Ton angewöhnt, der sein schönes Talent um jede Wirkung bringt.

Digitized by Google

Hoei-lan-ki.

(Der Kreidekreis, ein chinesisches Drama von Li-King-To, für die deutsche Bühne frei bearbeitet und eingerichtet von Heinrich Kadelburg. Zum ersten Mal aufgeführt am Volkstheaterabend im Ronacher am 20. März 1897.)

Am Volkstheaterabend wurde uns neulich ein altes chinesisches Stück vorgespielt. Wer die Geschichte des Dramas kennt oder ein wenig im Lexikon nachlas, wußte oder erfuhr, daß dieser „Kreidekreis" für die größte der chinesischen Tragödien gilt und uns also wohl einen rechten Begriff von ihrer ganzen Art, dem Geiste, der in ihnen ist, und den Mitteln, die sie gebrauchen, geben kann. Aber das Publicum scheint nichts von der Geschichte des Dramas zu wissen und in keinem Lexikon zu lesen: wenn es für den Sitz zehn Gulden zahlt, will es eine Hetz. Es lachte, als Herr Christians in der Maske eines Chinesen kam, was doch in jener Gegend eigentlich gar nicht so lächerlich ist. Es lachte, als von einer „Frau zweiten Grades" die Rede war, und mochte sich dabei etwas Josefstädtisches denken. Es lachte, als der Richter die reizende Hai-thang, dieses süßeste Geschöpf, mit dem Bambus schlagen ließ. Als es dann endlich doch merkte, daß das anders ge-

Digitized by Google

meint war, erſchrak es, wollte nicht zeigen, daß es ſich ſchämte, und machte eine böſe Miene zum guten Spiel. So konnte das grandioſe Stück, bei aller Mühe des Herrn Kadelburg und aller Darſteller, beſonders der Frau Schmittlein und des Fräuleins Wachner, doch im ganzen auf die Menge nicht von der Wirkung ſein, die es im einzelnen auf die Kenner hatte. Mich drängt es zu bekennen, daß ich mich ſeit Jahren, ſeit vielen Jahren, nicht erinnern kann, im Theater alle Schrecken unſeres Daſeins, die Angſt des Lebens, die ganze Noth der armen Menſchlichkeit ſo empfunden zu haben. Neben dieſem furchtbaren Trauerſpiel werden die modernen Stücke blaß: ſie zupfen an gemeinen Leiden, während hier der edelſte Schmerz, deſſen wir fähig ſind, aus unſerer Seele gezogen wird.

Von den Sitten der chineſiſchen Bühne hat man wohl ſchon gehört. Sie hat keine Decorationen, ſondern der Ort der Handlung iſt auf einer Tafel aufgeſchrieben, die ein Diener nach jedem Act vertauſcht. Auch fehlt es an Requiſiten; iſt von einer Kette die Rede, die einer dem anderen reichen ſoll, oder wird gegeſſen und getrunken, ſo hat der Schauſpieler immer nur die Geberden zu markiren, er greift in die Luft, die Sachen ſind nicht da. In der Mitte der Bühne ſitzt das Orcheſter, das jede Scene mit Lärm beginnt und zur Handlung bald jauchzende, bald klagende Schreie hören läßt. Tritt eine Perſon zum erſten Mal auf, ſo ſtellt ſie ſich ſogleich dem Publicum vor: ſie giebt ihren Namen, ihren Beruf, ihre Biographie an und ſpricht ſich in ein paar Sätzen über ihren Charakter

Digitized by Google

aus, nichts verhehlend, das wir wissen möchten. Es kommt z. B. der Herr Ma, tritt an die Rampe und sagt: „Mein Familienname ist Ma, mein Beiname Kiun-king. Meine Vorfahren waren in Tshing-tsheu gebürtig. Schon in meinen jungen Jahren habe ich wissenschaftliche Studien betrieben und besitze daher gründliche Kenntnis der Classiker und Geschichtsschreiber. Ich bin sehr vermögend, man nennt mich daher allgemein Juën-we, Hochgeboren. Ich liebe das Vergnügen, vor allen Dingen aber liebe ich die Blumen und die Wiesen. Hier nebenan wohnt so eine reizende Blume, sie treibt mit vieler Grazie das Gewerbe einer Bajadere und da sich unsere Neigungen begegnen, ist es selbstverständlich, daß ich den Entschluß gefaßt habe, sie zu heiraten. Nur die Alte, ihre Mutter, legt unserer Verbindung Hindernisse in den Weg. Sie hofft auf reiche Geschenke und Geld. Mir wurde berichtet, Hai-thang habe Streit mit ihrem Bruder gehabt er habe das väterliche Haus verlassen und sei zu seinem Oheim nach Pien-king gegangen. Da ich annehmen kann, daß er sobald nicht zurückkehren wird, will ich jetzt meine Hochzeitsgaben besorgen und meine Werbung vortragen. Ha! Was sehe ich? Dort in der Thüre steht das Fräulein! Welch herrlicher, reizender Kopf! Aber Vorsicht! Ich will mit ihr sprechen". Oder es kommt Tshav: „Ich bin der Gerichtssecretär von Tshing-tsheu, mein Familienname ist Tshav. Weil ich sehr tüchtig im Amte bin, wurden mir die Ehrentitel Tshav-pi-hai und Tsav-ho-ta beigelegt: der Tugendreiche. Zwei Dinge liebe ich vor allem: erstens trinke ich gerne

Digitized by Google

fremde Weine — und zweitens gefalle ich gerne den Frauen anderer. Wer nimmt jetzt mein Herz ein? Sie — das herrliche Weib mit den rosigen Wangen. Dort wohnt sie. Sie ist die erste Frau des Herrn Ma. Eines Tages lud er mich ein in sein Haus zu einem Mittagsmahle. Zufällig erblickte ich die Lippen und die rosigen Wangen seiner Frau. Der Himmel hat etwas Aehnliches noch nicht gezeugt und die Erde nicht getragen. Nie hätte ich geglaubt, daß sie mit mir Beziehungen anknüpfen würde, die die Sittenlehre entschieden mißbilligt. Was kann sie übrigens von mir wollen, da sie mich rufen ließ? Ich werde zu ihr hingehen. Doch da bin ich schon vor ihrem Hause. Ich werde nähertreten." Tritt jemand wieder auf, der schon einmal da war, so unterläßt er es nicht, seinen Namen zu wiederholen, dabei bringt er in Kürze vor, was sich inzwischen, seit seinem letzten Abgang, mit ihm ereignet hat. So wird alles, was irgendwie, ohne zu den Absichten des Dramas zu gehören, doch für den Gang der Handlung nothwendig sein kann, in dieser prägnanten Weise mitgetheilt. Zum Beispiel, Hai-thang sagt das erste Mal einfach: „Hai-thang ist mein Name." Mehr ist da nicht nöthig, weil gerade vor ihr die Mutter sich vorgestellt hat: „Mein Familienname ist Lieu — ich bin in Tshing-tsheu geboren. Der Name meines Gatten war Tshang. Er starb vor langer Zeit und hinterließ mir einen Sohn, namens Tshang-lin, und eine Tochter Hai-thang. Selbstverständlich ist sie schön, besitzt Geist und Anmuth, hat das Schachspiel, die Schönschreibe- und Zeichenkunst erlernt, spielt das Blas-

Digitized by Google

und Saiteninſtrument, kann ſingen und tanzen, kurz, ſie iſt ein Talent. Durch ſieben Generationen waren meine Vorfahren angeſehene und reiche Leute. Das Rad des Unheils rollte aber leider über meinen vom Unglück gebeugten Leib und ich habe alles, was ich beſeſſen, verloren. Von bitterer Noth gedrängt, habe ich meine Tochter veranlaßt, ihre Schönheit öffentlich zur Schau zu ſtellen und wir leben jetzt von ihrem Verdienſte. Unſer Nachbar, Herr Ma-juën-we, ein ſehr begüterter Mann, beabſichtigt meine Tochter zur Ehefrau zweiten Grades zu erheben.“ Wie Hai-thang nun im nächſten Acte wiederkommt, nennt ſie ſich wieder und erzählt genau, was mit ihr inzwiſchen geſchehen iſt: „Ich bin die zweite Frau des Herrn Ma und bin nun ſchon fünf Jahre mit ihm verheirathet. Meine Mutter iſt geſtorben und von meinem Bruder habe ich, ſeit er das Elternhaus verlaſſen, nichts mehr gehört. Meinem Gatten habe ich einen Sohn geboren, namens Scheulang, deſſen fünfter Geburtstag heute iſt. Zur Feier dieſes Tages beſuchen Herr und Frau Ma mit dem Knaben alle Kapellen der Stadt, um Weihrauch zu opfern. Wenn Herr Ma zurückkommt, wird er Hunger haben, und ich will Thee und Reis für ihn bereiten. Seit ich Herrn Ma geheirathet habe, iſt der Zipfel meines Ohres rein geblieben und nichts Unangenehmes brauchte ich mehr zu hören.“ So können wir auf das einfachſte vernehmen, was nicht ſo wichtig iſt, daß wir es ſehen müſſen, aber uns doch bekannt werden ſoll, damit die dramatiſche Begebenheit weitergehen kann. Auch werden Gefühle in der ſchlichteſten

Digitized by Google

und doch höchſten Weiſe ausgeſagt. Als Herr Ma ſich mit Hai-thang verlobt, ordnet er erſt das geſchäftliche mit der Mutter, dann ſtimmt dieſe ein: „Ich nehme Ihre Geſchenke an und die Sache iſt abgemacht. Meine Tochter iſt nun Ihr Eigenthum und Sie können ſie gleich mitnehmen.“ Nun giebt Hai-thang ihre ganze Liebe in einem einzigen Satze her. „Herr,“ ſagt ſie, „ich liebe nur Sie auf der Welt, einzig und allein.“ Dies iſt von der größten Wirkung, inniger kann ſich Liebe nicht verkünden, kein Hochzeitslied hat noch zärtlicher geklungen. Herr Ma erwidert:

„Das Geſtändniß ihrer Liebe überwältigt mich.

Die Liebe ſeh' ich heiß erglüht,
Aus ihren Augen ſprechen,
Da mir ſo holde Blume blüht,
Wohlan! Ich will ſie brechen.“

Wo könnte man die reinſte Leidenſchaft gewaltiger reden hören?

Man hat dieſe Technik primitiv gefunden. Um Worte ſoll man nicht ſtreiten, doch brauchen wir uns nichts einzubilden. Mag ſie primitiv ſein, ſie kommt doch aus dem tiefſten Gefühl des Dramatiſchen her, das wir verloren haben. Man ſehe ihr zu, wie ſie die Charaktere aufſtellt: zwei, drei Striche und wir können dieſen Menſchen nicht mehr vergeſſen. Von Herrn Ma erfahren wir, daß er angeſehen, wohlhabend und gerecht iſt, nicht mehr jung, aber noch von lebendigen Sinnen — das iſt alles und wie ſteht doch am Ende der ganze Mann zum Greifen da! Was wiſſen wir von Hai-thang, als daß ſie arm und gut iſt? Wie kommt es, daß

Digitized by Google

doch ihre rührende Geſtalt nicht mehr von uns weichen will? Was wiſſen wir von der erſten Frau Ma? Und doch ſteigt ſie ſo blutig vor uns auf wie ein wilder Traum! Wie iſt das möglich? Bei ſo „primitiver“ Technik! Sehen wir uns daneben unſere Autoren an, wie ſie ſich quälen und ſich gar nicht genügen können, und ihre Figuren rinnen uns doch in den Händen weg wie Schnee! Welche Fülle der beſten Züge, welch Gedränge von Feinheiten und Abſichten! Wie wird da jede Geſtalt nach allen Seiten gedreht und gewendet, daß wir ſie jetzt im Schatten, bald im vollen Licht, von vorne und im Profil ſehen, um nur alle Conturen zu zeigen, und am Ende haben wir ihr kaum recht ins Geſicht, niemals ins Herz geſehen! Aber jene Technik der Chineſen verſchmäht es, in unſerer Weiſe durch „feine Züge“ zu charakteriſiren. Sie giebt nur ſo vage die Region ihrer Geſtalten an: ein armes, aber braves Mädchen, ein böſes Weib, ein ſchwacher Mann, ein Beſtechlicher, ein Gerechter — mehr erfahren wir über die Leute nicht. Wie kommt es alſo, daß wir ſie doch am Ende zu kennen glauben? Woher das Gefühl, als hätten wir mit ihnen gelebt? Dies geſchieht durch die Begebenheit, die ihnen zutheil wird — das iſt das ganze Geheimniß des Verfahrens: nicht was die Perſonen ſagen oder thun, ſondern was ſich mit ihnen begiebt, charakteriſirt ſie. Es mag tauſend Menſchen geben, die ſo ſprechen und handeln, aber wir fühlen, daß es nur einen geben kann, dem das paſſiren muß. Indem wir ſein Schickſal erfahren, erfahren wir den Menſchen, das Eigentliche an ihm, ſein Weſen, das

Digitized by Google

niemand aussprechen kann. So geht diese Technik vor und so ist die Technik der wirklichen Dramen immer vorgegangen, nur wir haben es verloren, wir wissen den Werth der Begebenheit nicht mehr zu fühlen. Was wird uns denn vom Oedipus gesagt? Er ist ein Mann wie tausend, wir hätten ihn schnell vergessen, aber der Einzige, mit dem es sich begeben muß, daß er seine Mutter zum Weibe nimmt, ist unvergeßlich. Worin ist denn Romeo um so viel anders als Mercutio oder Benvolio? Ist er heißer, ist er edler, ist er klüger? Nein, aber er ist der, dem das mit der Julia geschehen muß. Mehr werden wir nie von ihm wissen, aber wir brauchen es auch nicht. Was wollen wir noch fragen? Der, dem das mit der Julia geschehen muß — das ist eine Bestimmtheit, die jeden Zweifel verstummen läßt. Blicken wir auf uns selbst, so werden wir gewahr, daß auch das Leben nicht anders charakterisirt. Was weiß einer denn von sich, ob er gut oder böse, feige oder ein Held, gewaltsam oder zärtlich ist? Wir können alle nichts über uns sagen, in jeder Laune kommen wir uns anders vor; was wir am Ende sind, wer darf es vermuthen? Fragen wir nicht, seien wir unverzagt: unser Schicksal kommt und wird es uns schon sagen.

Digitized by Google

Die Komödie.

(„Ein angenehmer Gast“, von Georges Courteline, zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 30. März; „Der Biberpelz“, von Gerhart Hauptmann, zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 4. April 1897.)

Im Deutschen Volkstheater können wir jetzt an zwei guten Beispielen sehen, wie man heute versucht, wieder zur „Komödie“ zu kommen, die wir, heißt es allgemein, verloren haben: am „angenehmen Gast“ und am „Biberpelz“. Es wird Leute geben, die sich wundern, daß ich Courteline mit Hauptmann zu nennen wage. Durch eine gewisse, recht deutsche Gravität seines Wesens hat es nämlich Hauptmann verstanden, mit der Hilfe geschickter Journalisten, sich den Ernst der großen Literatur zu geben, während man das Stück von Courteline bei uns bloß als einen „guten Spaß“ nahm, der jedoch, dies war in mehreren Zeitungen zu lesen, eigentlich in ein Orpheum gehöre. Es muß also unsern guten Wienern erst gesagt werden, wer Courteline ist und was er bei seinen Leuten, in seinem Lande gilt. Vielleicht bekommen sie dann Respect.

In den französischen Zeitungen heißt er nur „der göttliche Courteline“. Spricht man von ihm, so wird

Digitized by Google

immer gleich Rabelais genannt, oft hat man ihn mit Molière, ja mit Shakespeare verglichen. Vor sechs Jahren spielte das Théâtre libre seinen ersten Schwank „Lidoire“, eine Anekdote aus dem Leben der Soldaten, 1892 das Nouveau Théâtre die „Joyeuses Commères de Paris“, 1893 das Théâtre libre „Boubouroche“, die beste Komödie, deren sich die Franzosen heute rühmen, 1894 die Bodinière die „Peur des coups“, die man dann in allen Salons sah, 1895 das Ambigu die „Gaietés de l'Escadron“ und jetzt der Carillon den „Client serieux“. Auch sind drei seiner Bücher, „Les Gaietés de l'Escadron“, „Le train de 8 h. 47“ und „Ah! Jeunesse!“ berühmt geworden. Ueber die „Peur des coups“ schrieb Catulle Mendès: „Sie kennen dieses kleine Stück von zwei Personen, das eine halbe Stunde dauert und durch seine Heiterkeit, durch seine Wahrheit, von der sichersten Beobachtung und doch von einer verblüffenden Phantasie zugleich, eines der glücklichsten Meisterwerke dieses wunderbaren Poeten ist. Man hat es in allen Clubs, in allen Salons gespielt und immer hat es dasselbe närrische Gelächter geweckt, ein närrisches Gelächter, dessen man sich nachher nicht zu schämen braucht: denn diese Komik ist die eines Denkers und Dichters.“ Ueber „Boubouroche“ schrieb Jules Lemaître: „Boubouroche ist eigentlich kein Vaudeville. Es ist vielmehr, durch die Einfachheit und die Wahrheit seines Stoffes wie durch seine merkwürdige elementare und unwiderstehliche Komik, etwas wie eine moderne Ausgabe der ‚Farces‘ von Molière. Auch in seiner Form erinnert es oft an

Digitized by Google

den ‚burlesken‘ Stil des siebzehnten Jahrhunderts. Es scheint jetzt überhaupt, daß wir eine Auferstehung der ‚littérature bouffonne‘ erleben sollen. Man denke an Grosclaude, Alphonse Allais, Georges Auriol, Willy, Jules Rénard, Pierre Veber. Ich weiß nicht, ob Courteline unter ihnen den ersten Platz verdient, mais je vois bien que sa gaieté est la plus copieuse, la plus colorée et, quoique souvent neuve dans ses formes, la mieux rattachée à la tradition.“ Und ein anderes Mal schrieb Lemaître: „Courteline ist ein Poet, alle seine Späße sind immer lyrisch, sie haben Kraft und einen breiten mächtigen Rhythmus. Il magnifie ‚le mufle‘; il le fait debordant et démesuré. Oft geschieht es, daß seine berauschende und harmonische Prosa mit einem Ruck zu lyrischen Versen wird . . . . Courteline schämt sich nicht, gewisse Conventionen zu gebrauchen, deren komische Wirkung sicher ist, aber sie sind ihm immer nur Mittel, um zu einer höheren Wahrheit zu gelangen. Er stellt z. B. „Honoratioren“ dar, was man so die „guten Familien“ nennt, Leute „comme il faut“. Und diese Leute „comme il faut“ läßt er nun im gemeinsten Dialect der Vorstadt sprechen, mit Ausdrücken, wie sie nur der Pöbel hat. Das verblüfft, ja befremdet uns zuerst. Aber denken wir nach, so erkennen wir doch, daß er einfach seinen Leuten „comme il faut“ die wahre Sprache ihrer Seelen gegeben hat: er läßt sie reden, wie der liebe Gott sie reden hört.“

So viel halten die besten Franzosen von ihrem Courteline. Sie fühlen, daß er nicht ein Spaßmacher

Digitized by Google

iſt, wie man bei uns geglaubt hat, ſondern etwas wie ein — wenn man ſo ſagen darf — wie ein verſchämter Dichter, der ſich nur nicht bei ſeiner Poeſie erwiſchen laſſen will. Sie hoffen, auf ſeinem Wege wieder zur „Komödie“ zu kommen, zur echten Komödie der großen Zeiten. Dasſelbe hoffen die Berliner von Hauptmann. Wir werden uns alſo wohl fragen müſſen, welcher Weiſe wir folgen ſollen.

Die von Hauptmann kennt man aus dem „Biberpelz“ und dem „Collegen Crampton“. Man weiß, daß ſie nach keiner Handlung fragt, nein, es iſt ihr nur um die Charaktere zu thun; dieſe malt ſie mit dem feinſten Pinſel bis auf das letzte Härchen aus, etwa in der Art der alten deutſchen Bildniſſe, die uns keinen Kniff und Bug, keine Falte einer Miene ſchulden wollen. Damit weiß ſie in der That am Ende heiter, ja komiſch zu wirken. Ihr Humor beſteht darin, daß wir durch ſie auf der Bühne etwas ſehen, was wir im Leben niemals ſehen können: ſie läßt uns in die Seelen der Menſchen ein, bis wir ſie beſſer kennen, als ſie ſich ſelber kennen dürfen. Das macht uns Vergnügen, es hebt uns von der Erde weg, wir kommen uns wie der liebe Gott vor. Wie ein Kleid auf einer Puppe, wird jeder Charakter vor uns gedreht, ſo daß wir ihn von allen Seiten anſchauen können, und immer unabänderlich im ſelben Kreis gedreht, bis wir faſt ein bischen ſchwindlig werden. Ja, ſchwindlig und müde, das iſt immer das Ende. Jetzt haben wir das Kleid ſchon genug geſehen, nun möchten wir, daß es jemand anziehen und darin gehen ſoll. Das heißt:

Digitized by Google

nun kennen wir den Charakter, wie er ist — nun möchten wir wissen, wie er wird, wenn sein Schicksal über ihn kommt. Wir möchten am Ende dieser Stücke, sie sollten nun doch anfangen, auch einmal dramatisch zu werden.

Courteline ist ganz anders. Er hält sich mit den Charakteren nicht lange auf. In zwei Strichen stellt er sie hin. Man kennt die Zeichnungen von Valloton, diese frechen Risse, denen jedes Profil ein bloßer Schnörkel ist; an sie mag man denken. Während Hauptmann jeder Person gleich einen ganzen Paß schreibt, giebt sich Courteline mit einem raschen Beinamen zufrieden. Von diesem erfahren wir: das ist ein Herr, der im Café alle Zeitungen liest; von jenem erfahren wir: das ist ein Mensch, der allen Leuten Bier zahlt. Dies genügt, um uns sofort glauben zu lassen, daß wir diesen und jenen schon kennen: denn es ist genau die Psychologie, die wir aus dem Leben gewohnt sind, welches uns an den Menschen auch immer nur einen einzigen Zug sehen läßt, eben die Dominante ihres Betragens. Aber nun macht er sich den Spaß, daß jede Person durch ihn das Schicksal erleiden muß, das auf ihrem Gesichte zu lesen ist. Auch das sind wir aus dem Leben gewohnt. Wir sagen oft: wer so ein Gesicht hat, der muß doch einmal geohrfeigt werden. Oder wir sagen: mit einer solchen Nase muß man zum Säufer werden. Courteline wird nun eine Person, die so aussieht, sie beginne, was sie will, und wehre sich, wie sie kann, in einem fort ohrfeigen lassen. Unser Vergnügen ist es dabei, daß genau das geschieht, was

Digitized by Google

nach unſerem Gefühle geſchehen muß. Wir ſehen die Gerechtigkeit des Lebens ein und freuen uns, daß wir mit ihm einverſtanden ſein dürfen. Eine ungeheuere Bejahung des Schickſals iſt ſeine Komik. Wie klein der Menſch iſt und wie thöricht, wenn er wünſcht, ſtrebt und fürchtet, da doch von Anbeginn alles nach unabänderlichen Geſetzen auf ſeinem Antlitz geſchrieben ſteht, das dürfen wir durch ihn lachend empfinden.

Welcher Art ſollen wir nun folgen? Die von Hauptmann iſt dem deutſchen Geiſte näher, aber es ſcheint, daß ſie keine dramatiſche Kraft hat; die andere iſt weiſer, menſchlicher und gerechter. Vielleicht kommt einmal jemand, der beide verbindet.

Der „angenehme Gaſt“ und der „Biberpelz“ werden im Deutſchen Volkstheater ſehr gut geſpielt. Dort ſind beſonders Herr Meixner, Herr Weiß und Herr Greißnegger zu nennen. Hier hat Frau Schmittlein Bewunderung, ja Enthuſiasmus erregt. Wie im Munde dieſer genialen Frau jedes kleine Wort auflebt und blühend wird, wie ihre Geberden ſprechen und ſich luſtig machen, wie ſie oft mit einem bloßen Blick das Publicum verſtändigen kann, das muß man ſehen! Wir haben in ihrem Fach jetzt keine, die ſich mit ihr meſſen darf. Mit Takt und Geſchmack ſteht Herr Büller neben ihr. Aber auch die Damen Retty und Kalmar, die Herren Meixner, Ruſſeck und Weiß dürfen gelobt werden.

Digitized by Google

Die Schlierſee'r.

(Gaſtſpiel des Schlierſee'r Bauerntheaters im Deutſchen Volkstheater.)

Zum vierten Mal habe ich jetzt die Schlierſee'r geſehen. Vor zwei Jahren bin ich in ihr Landl gekommen, gleich iſt mir die ſtille und innige Gegend mit den harmloſen, frohen, den ganzen Tag ſingenden Menſchen lieb geweſen und bald ſo theuer geworden, daß ich ſeitdem immer wieder hin muß: nirgends wird mir ſo gut ums Herz, nirgends kann ich den Verdruß der Stadt ſo ſchön vergeſſen. Dort möchte ich leben dürfen! Alles iſt heiter, jeder Rede wachſen kleine Flügel an, gleich flattert ein Lied heraus; das Leben wiegt ſich luſtig und iſt zum Tanz bereit. Leiſe wird der See gekräuſelt, Waſſerroſen ſchaukeln ſich, es weht lind. Die Gräſer ſind ſo ſchmal und zart, wie zum Scherz für artige Kinder liegen die blanken Häuſer da. Hier kann man nicht traurig ſein, die Gegend erlaubt es nicht.

Enthuſiaſtiſch habe ich damals von den Schlierſeer'n und ihrem kleinen Theater erzählt. Ein Jahr ſpäter iſt die Truppe nach Wien gekommen, ins Carltheater znm Jauner. Da war mir doch ein bischen bange,

Digitized by Google

jetzt kann ich es ja gestehen. Wie werden sie sich in der Stadt ausnehmen? Zu Hause hatten sie die tiefe Poesie der Berge bei sich, auf ihre Bühne rauscht der Wald herein; das fehlt in der Leopoldstadt doch. Hier wird man bloß fragen: was können sie? Hier werden sie blos als Schauspieler wirken. Ob nun das rein Schauspielerische an ihnen, vom Menschlichen abgetrennt, stark genug sein wird? Ich hatte Angst, da sie doch gar keine Virtuosen sind. Nun, man weiß, wie es kam: im Sturme haben sie sich in alle Herzen gespielt. Ich erinnere mich noch, wie Jauner damals auf die Bühne flog, in seiner aufgeregten und leicht entzündlichen Art den schmunzelnden Dreher umarmend und wieder umarmend, rauchend von Bewunderung und Entzücken. Durch das Parterre lief das Wort, man sollte die Burgschauspieler über die Ferien nach Schliersee schicken, „in die Lehr'". Und so ging es weiter. In ein paar Tagen sind sie die Lieblinge der ganzen Stadt gewesen. Am Ende hat man sie gar nicht mehr fortlassen wollen.

Im Sommer bin ich dann wieder in ihr Landl gegangen. Jetzt sind sie wieder hier, diesmal im deutschen Volkstheater, und ich sitze wieder täglich da und kann noch immer nicht genug kriegen. Ich habe nun fast alle Stücke gesehen, die sie geben, die meisten schon fünf oder sechs Mal, ich weiß jeden Spaß, jede Wendung, jede Geberde beinahe auswendig, zur Noth könnte ich ihnen aus dem Kopf soufflieren. Nun ist es wunderbar, daß ich trotzdem die Illusion noch nicht verloren habe. Nein, immer werde ich neue Schönheiten gewahr, jedes Mal wächst meine Freude. Es muß doch

Digitized by Google

etwas Großes um dieſe luſtigen Bauern ſein, daß ſie die Kraft haben, einen im Theatraliſchen blaſierten Menſchen ſo zu verzaubern! Wenn ich es mit einem Wort ſagen ſoll: ſie ſtellen für mich das ideale Theater dar. An ihnen, durch ſie bin ich mir der rechten Dinge erſt ganz bewußt geworden. Nie habe ich das Weſen der dramatiſchen Künſte deutlicher geſpürt: nun glaube ich erſt zu wiſſen, was der Schauſpieler ſein muß, um zu einer reinen Macht über uns zu gelangen. Würde man ihr Princip aus dem Kleinen ins Große bringen, ſo hätte man vielleicht die Schauſpielkunſt, nach der wir uns ſehnen.

Ihr „Princip“ iſt ſehr einfach. Sie wollen das Leben im bayriſchen Hochland darſtellen, mit ſeinen guten und böſen, den heiteren und den traurigen Sachen. Dieſe Welt beſteht aus ein paar Typen, die man in jedem Dorfe trifft. Die Individuen wechſeln, die Typen bleiben immer dieſelben. Immer iſt da der kecke Bub, verwegen, ein bißchen derb, aber treuherzig, und die trotzige Dirn, die lieber ungerecht leiden mag, bevor ſie einmal nachgeben würde; dann der „Loder“, das iſt der Dorflump, dem man alles zutrauen kann, und der „Protz“, der zornige und jähe Alte, der die großen Thaler klimpern läßt; dazu der Spaßmacher des Dorfes mit der Spaßmacherin und meiſtens noch eine arme alte Frau, die durch hartes Schickſal weiſe und ergeben geworden iſt. Es galt alſo, von dieſen Typen gute Exemplare zu finden. Hatte man ſie, ſo mußten ſie nur noch lernen, das, was ſie im Leben waren, auch auf der Bühne zu ſcheinen; es mußte jedem noch ſeine

Digitized by Google

Technik, die besondere Technik seiner Natur gegeben werden, bis er zum Schauspieler seiner selbst wurde. Das lag auf der Hand. Es hätte keinen Sinn gehabt, die Leute in unserer städtischen Weise auszubilden, die den Schüler hauptsächlich zum „Verwandlungskünstler" machen will, der seine Natur verleugnen und jede andere nach Belieben annehmen kann. Wozu? Jeder sollte ja nur sich selbst spielen, der kecke Bub die kecken Buben, die trotzige Dirn die trotzigen Dirnen. Er sollte sich nicht verwandeln, er sollte auf der Bühne derselbe sein, der er täglich war, nur freilich jetzt auf eine bühnenmäßige Art. Hatte man nun das Glück, gute Exemplare der Typen zu finden, und gelang es, sie bühnenmäßig zu machen, so konnte es nicht fehlen. Jeder, der überhaupt auf die Idee kam, aus Bauern Schauspieler bilden zu wollen, mußte sich das sagen.

Aber Conrad Dreher, dieser große Künstler, der wie im Traum doch stets das Schöne trifft, sagte sich noch mehr. Ihm wollte es nicht genügen, daß einer ein gutes Exemplar seiner Type und dazu fähig war, sich zu spielen. Nein, das war ihm noch immer nicht genug. Sein Schauspieler sollte mehr sein: nicht bloß die Type, sondern auch noch ein besonderer Mensch, der an sich etwas war, ein eigenes Wunder der Natur. Alle Menschen sind Typen, dazu sind sie da, in ihnen läßt der liebe Gott seine Gedanken, Einfälle und Launen spazieren gehen: aber es giebt Menschen, die in ihrer Type verschwinden, es bleibt kein Rest; und wir sehen andere, die hinter der Type, die sie durch das Leben tragen, noch immer selber etwas bleiben, etwas für sich,

Digitized by Google

etwas Einziges, das nur sie sind. Jene leben bloß als Repräsentanten ihrer Gattung; diese repräsentiren sie auch, aber selber sind sie auch noch da. Wir kennen Leute, die nur „der Hofrath" sind, andere sind im Hofrath doch noch die lebendigsten Menschen für sich. Es giebt tausend kecke Buben, die alle genau so sind, wie eben kecke Buben einmal sind; aber es kann auch einmal einen geben, der doch, indem er genau so ist, wie eben alle sind, bei sich noch mehr ist, der kecke Bub und noch etwas Besonderes für sich, das niemals war und niemals mehr sein wird, in seiner Type doch auch ein eigener und geheimnißvoller Mensch. Das hat Dreher gespürt: solche will ich suchen! Und es ist sein Glück oder sein Genie gewesen, wie man es nun nennen mag, daß er sie gefunden hat: Prachtexemplare der ländlichen Typen, die noch mehr waren, echte und große Menschen von ungemeiner Pracht. Man betrachte nur den herrlichen Meth. Kommt er durch das Dorf den Weg herab, so rufen wir: ja, das ist der kecke Bub, wie wir uns ihn immer gedacht haben! Besser kann man diese Type nicht darstellen! Aber, das merken wir bald, er hat noch mehr in sich: eine persönliche Anmuth, die man gar nicht aussprechen kann; sie gehört ihm allein. Einen kecken Buben von solcher Grazie hat es wohl noch nie gegeben. Als ich voriges Jahr in Schliersee war, ist er täglich bei uns vorbeigegangen und ich habe ihn von unserem Balcon herab ansehen dürfen. Welche Würde, welche Poesie in jedem Schritt! Wie schön ist er, wenn er so in Gedanken, mit einer melancholischen Schwere, sich ein wenig

Digitized by Google

wiegend, aber doch hart, zugleich lieblich und rauh dahingeht! Immer habe ich bei mir, ich kann mir nicht helfen, einen theueren Namen ausgesprochen: Telemach! So denke ich mir den göttlichen Jüngling: so als Helden und Kind. Man wird es komisch finden, daß mir Bauern Griechisches eingeben. Aber man betrachte doch die Anna Dengg. Wie herb ist ihr süßes Wesen! So reif und doch so jung in jeder Geberde! Die holdeste Scham der Jungfrau ist über ihre breite und mütterliche Schönheit ausgegossen. Nur auf griechischen Vasen kann man Aehnliches sehen: solche Anmuth bei solcher Kraft. Oder sehen wir uns den Xaver Terofal an. Ja, das ist der Spaßmacher des deutschen Dorfes! Nicht einer, der lächerlich ist, sondern der gescheit gütige Mensch, der über das Menschliche lachen muß. Diese Type drückt er vollkommen aus, aber mit einer persönlichen Grazie, mit einer Ironie, die man noch niemals gesehen hat. Oder die alte Rail. Sie ist ja schließlich nur das alte Weib, das wir in jeder bäuerlichen Wirtschaft finden. Aber wenn sie kommt, scheint es, daß ein Adler seine mächtigen Schwingen regt.

Am Ende will ich nicht verhehlen, daß noch etwas da ist, das mir die Schliersee'r lieb macht. Von ihnen können wir lernen, was deutsch sein heißt. Bei uns glaubt man ja jetzt, das Deutsche sei roh. Die Schliersee'r lassen uns fühlen, daß der deutsche Charakter von einer unbeschreiblich leichten, ja dahin tanzenden Anmuth sein kann. Es ist nicht wahr, daß man ein Flegel sein muß, um deutsch zu sein. Das Deutschthum, lehren sie, kann sich mit der feinsten Grazie vertragen.

Digitized by Google

Zwei Welten.

(Schauspiel in vier Acten von Marco Brociner. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 4. September 1897.)

Als ich noch ein Stürmer und ein Wütherich war, habe ich die Stücke des Herrn Marco Brociner gehaßt. Sie sind ja, was man „unliterarisch" nennt, und das ist mir damals schrecklich gewesen. Ich war damals ein einsamer Mensch, so ein Einziger und Eigener, der nichts anerkennt und sich nicht fügen will, sondern seinen Verstand, seinen Geschmack herrschen läßt. Jetzt bin ich bescheidener; es ist mir ja schwer geworden, aber ich habe doch nach und nach bemerkt, daß auch noch andere Leute auf der Welt sind. Diese wollen auch leben, das kann der Jüngling freilich nicht begreifen. Heute sage ich mir: Ich habe meinen Geschmack, andere Leute haben einen anderen; wer schreibt, was mir gefällt, das ist mein Autor, aber die anderen wollen doch auch ihre Autoren haben, das ist nur billig. Meinen Geschmack haben vielleicht, ich will arrogant sein, tausend Menschen in Europa; den anderen haben Millionen. Warum wollen wir sie terrorisiren? Was hätten wir davon? Und warum soll es eine Ehre sein, uns zu gefallen, und eine Schande, den Millionen zu gefallen?

Digitized by Google

Das wäre ein dummer Stolz von uns. Sind wir denn beſſer? Wir wiſſen nur, daß wir anders ſind; und wenn wir vielleicht beſſer ſind, ſo wollen wir es in Demuth ſein.

Seitdem habe ich mich mit Herrn Brociner verſöhnt. Er gehört nicht zu meinen Lieferanten, ich würde bei ihm nicht arbeiten laſſen; das iſt meine Sache. Er hat andere Kunden. Wenn nur dieſe mit ihm zufrieden ſind, ſo hat er ſeine Pflicht gethan und kann ſich ruhig ſagen, daß er ein braver Mann iſt. Die Leute lachen in ſeinen Stücken, wenn er es will, und weinen, wenn er es will, und gehen ſehr vergnügt nach Hauſe — was will man mehr? Ich ſehe gar nicht ein, warum es ein Verbrechen ſein ſoll, vielen guten Menſchen ein Vergnügen zu machen. Das zu können, iſt auch ein Talent, und wer nur irgend ein Talent hat, dem darf man die Hand geben.

Als ich noch ein Stürmer und ein Wütherich war, habe ich gemeint: das kann jeder; dem großen Publicum zu gefallen, iſt keine Kunſt. Jetzt ſehe ich, wie viele es möchten und wie wenigen es gelingt. Es muß doch nicht ſo leicht ſein. Man ſagt immer: eine grobe Handlung, ein paar Knaller, die alten moraliſchen Tiraden — und der Schlager iſt fertig. Warum kann denn das nicht jeder? Warum können wir es nicht? Unter Hunderten, die es verſuchen, treffen es kaum zwei oder drei. Dem Kenner zu gefallen, iſt viel bequemer. Was graziös iſt, gefällt ihm; was heiter iſt, gefällt ihm; was groß iſt, gefällt ihm: alles Natürliche in einer reinen Form wird dem Kenner gefallen, das iſt das

Digitized by Google

ganze Geheimniß; man muß es nur können. Aber was gefällt der Menge? Wer kann es sagen? Wer weiß die Formel? Laube hat sich tausendmal geirrt, jeder irrt sich; da nützt keine Erfahrung.

Wer eine Formel sucht, der Menge zu gefallen, wird schließlich auch sagen: Chocolade mit Knofel. Man kennt die alte Anekdote: Einer will sich einmal einen guten Tag machen und da wünscht er sich Chocolade mit Knofel: denn, sagt er, Chocolade ist gut, Knofel ist gut, wie gut muß erst Chocolade mit Knofel sein! Dies scheint das große Geheimniß des Theaters zu sein. Eine Sache ist dem Publicum nicht genug, es will immer auch noch die andere haben, die andere, die zu dieser eigentlich gar nicht paßt. Die Chocolade schmeckt ihm nicht, weil es den Knofel nicht vergessen kann, und beim Knofel denkt es an die Chocolade. Etwas recht Gemeines soll es, aber dabei sehr süß sein. Das ist das Recept. Nur muß man nun auch noch die richtige Mischung finden. Wieviel soll ich Chocolade nehmen, wieviel Knofel? Das weiß eben niemand. Manche treffen es halt, aber sie können es doch nicht sagen und das nächste Mal treffen sie es selber nicht mehr. Es ist wie bei den Bowlen. Man weiß: soviel Wein auf soviel Zucker und soviel Pfirsiche, dazu soviel Sect und solange stehen lassen, aber was nützt das? An manchen Tagen will es doch nicht gerathen. Man muß eine gute Hand haben, viel Geduld und dann Glück. Seine gute Hand hat Herr Brociner schon bewiesen, geduldig ist er sehr und so wollen wir ihm zum nächsten Mal Glück wünschen. Dann kann es ihm nicht fehlen.

Digitized by Google

Als ich noch ein Stürmer und ein Wütherich war, wie hätte ich da über diese Aufführung getobt! Aber man wird auch gegen die Schauspieler bescheidener. Man vergleicht nicht mehr nach oben, man vergleicht nach unten. Frau Lanius ist keine Sandrock, aber seien wir lieber froh, daß sie doch keine Fay ist. Herr Christians ist kein Mitterwurzer, aber er will es ja auch gar nicht; freuen wir uns über seinen Geschmack, seinen Takt und seine ganze kluge und hübsche Art. Fräulein Wachner — aber nein; da dürfen wir freilich nicht genügsam sein: sie hat das Höchste versprochen, sie muß es uns halten. Diese edle Künstlerin, unsere schönste Hoffnung, ist auf einem schlechten Wege: ihre Fehler fangen an Manier zu werden, ihre Natur will verstummen. Hier ist ein theures Gut in Gefahr! Mit den kleinen Leuten mag man höflich sein; sie ist so groß, daß man ihr die Wahrheit sagen muß.

Die Erziehung zur Ehe.

(„Die Lore", Plauderei in einem Act von Otto Erich Hartleben; „Die Erziehung zur Ehe". Satire in drei Acten von Otto Erich Hartleben. Zum ersten Male aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 11. September 1897.)

Als voriges Jahr die „sittliche Forderung" bei uns gespielt wurde, habe ich Otto Erich Hartleben,

Digitized by Google

unſeren dicken Freund, in ſeiner fidelen Dreifaltigkeit gezeigt: wie er, ein ewiger Student, der feinſte Artiſt, den heute die Deutſchen haben, und immer Bohème, nach ſeiner Laune durch das Leben geht und bei einem guten Glas Wein, oder es darf auch Salvator ſein, dem curioſen Thun der Menſchen zuſchaut. Curios, das iſt es: curios kommt ihm das Menſchenliche vor, als ob er in einem fremden Lande wäre. Er ſieht den Leuten zu, was ſie treiben, er hört an, was ſie ſagen, und es ſcheint ihm nicht zu ſtimmen. Er wird aber deswegen gar nicht bös, er denkt ſich; hier iſt es halt ſo! Er lobt nicht, er ſchimpft nicht, das darf doch der Fremde nicht. Es geht ihn ja ſchließlich nichts an. Er iſt mit allen Leuten höflich, ſie machen ihm großen Spaß und manchmal kann er ſich nicht helfen und muß einen fragen: „Finden Sie nicht ſelbſt, daß Sie rieſig komiſch ſind?“ Der ſchaut dann und wenn er dumm iſt, wird er wild, aber unſer Otto Erich merkt es gar nicht. Wie Rettige, ſalzt er ſich die Menſchen ein; da ſchmeckt ihm das Trinken noch beſſer. Und dabei ſcheint der brave Zecher gar nicht zu wiſſen, daß er ſo, ganz im Stillen, ein Soldat der deutſchen Cultur geworden iſt.

In der That, ich habe das jetzt wieder empfunden, bei ſeiner „Lore“ und der „Erziehung zur Ehe“. Das ſind zwei köſtliche Sachen, wie edle Dolche oder ſchöne Becher, ſo klar, elegant und rein. Man hat geſagt, ſie ſeien nicht dramatiſch. Gewiß ſind ſie das im alten Sinne nicht. Dann wollen wir uns eben einmal undramatiſch unterhalten. Früher hat es immer geheißen:

Digitized by Google

„Das können halt nur die Franzoſen!“ Da iſt jetzt ein Deutſcher, der es auch kann. Sollen wir nicht ſtolz auf ihn ſein? Man darf ſeine Sachen wirklich mit den galanten Spielen von Marivaux oder Crebillon vergleichen, ſie ſtehen ihnen an Witz und Grazie nicht nach. Aber ſie ſind doch noch mehr. Das ſcheinen die Leute gar nicht zu ſpüren und vielleich ſpürt er es ſelber noch nicht. Indem er ſich blos amüſieren will, übt er ein Amt aus. Er weiß es wahrſcheinlich noch gar nicht, aber er hat eine Miſſion. Wenn das Wort nicht ſo verrufen wäre, würde ich ihn einen Moraliſten nennen. Er iſt der Moraliſt, den die Deutſchen brauchen. Er verrichtet das moraliſche Geſchäft, das erſt gethan ſein muß. Dann können ſie vielleicht doch noch zu einer Cultur kommen.

In Deutſchland wird jetzt viel von Cultur geſprochen. Die paar beſſeren Leute klagen, daß ſie in der Wildniß leben, ſie ſcheinen darunter zu leiden und im Ernſte nach Cultur zu trachten. Man redet hin und her, man hofft, man wünſcht. Aber was iſt denn Cultur? Was meinen denn die armen Menſchen, die nach ihr ſtreben? Was heißt denn das, daß ſie nicht mehr in der Wildniß leben wollen? Sie ſollten lieber ſagen: ſie wollen nicht mehr in der Lüge leben, das iſt es. In den guten Zeiten der Menſchheit darf der Menſch ſo ſein, wie er ſein möchte. Das Geſetz und ſein geſunder Inſtinct gebieten daſſelbe. Wenn die Geſetze aber die Inſtincte der geſunden Menſchen verneinen, dann iſt es eine ſchlechte Zeit der Menſchheit. Sie lebt dann auf eine unwirkliche Art und bloß zum Schein. Dies iſt unſer Leben.

Digitized by Google

Die Schlechten fügen sich, die Gesunden leiden, die Instincte verwachsen und verwelken, endlich ist gar keine Macht mehr da, der bloße leere Verstand soll herrschen und kann es nicht. Wie wollen wir uns retten? Das wird dann die große Frage der Menschheit. Was will sie eigentlich? Sie will wirklich leben. Weg mit dem Schein und gebt ihr Mächte über sie, die lebendig sind! Der Verstand redet ihr nur immer zu, er hat keine Kraft, er kann nicht zwingen. Sie sehnt sich aus dem Scheine fort nach einer Gewalt, der sie gehorchen muß. Nehmt ihr den Schein ab und stellt Mächte auf! Dann hat sie wieder Cultur. Das ist es, was wir alle meinen. Blast weg, baut auf! Der Schein, das sind die müden Märchen vom alten Gut und Böse. Die Mächte, das sind schöne Verse, edle Linien, reiche Farben, der Muth neuer Wünsche und die Pracht königlicher Handlungen, solche weithin strahlende Dinge. Blast nur und baut!

Als so einen guten Bläser an der alten Moral haben wir Otto Erich lieb; er hat eine gute Lunge, es giebt aus. Möchte nur nicht vergessen werden, auch jene Mächte zu rüsten, die feierlichen Reime, großen Linien und erhabenen Thaten, unsere neue Sittlichkeiten! Dann könnte es sein, daß es doch noch zu einer deutschen Cultur kommt.

Wie hat sich das Publicum benommen? Ist es schon so weit? Hat es sich bloß verblüffen lassen oder findet es schon selbst, wie komisch sein „Ernst des Lebens“ ist? Nun, wir können mit dem Publicum zufrieden sein. Nach der „Lore“ ist es vergnügt, im ersten und dritten Act der „Erziehung“ enthusiastisch,

Digitized by Google

nach dem zweiten doch freundlich gewesen. Manches mag es nicht verstanden haben, der ganze Ton hat ihm sehr behagt. Arme Moral! Sie hat sich in die Presse flüchten müssen, das ist jetzt ihr letztes Asyl. Arme Moral!

Die zwei Stücke sind mit Liebe inscenirt und werden sehr gut gespielt. Als Jenny ist Fräulein Retty von einer köstlichen Laune, zur Lore ist sie ein bißchen zu fein, die möchte man lieber von Fräulein Glöckner sehen. Amüsant giebt Herr Giampietro den Vetter und den Hermann, Herr Wallner den dicken Fred, das schöne Fräulein Kalmar die Suse. Unvergleichlich ist Frau Schmittlein, in jedem Wort läßt sie den schlimmen Geist des Dichters lebendig werden, jeder Hieb sitzt; bisweilen schärfer, als es nöthig wäre. Fräulein Wallentin hat den Leuten sehr gefallen: ich fand, daß sie carikierte. Als Meta stellte sich Fräulein Waldegg vor. Sie kommt vom Berliner Deutschen Theater, dort hat sie die Rollen der Sorma in der zweiten Besetzung gespielt. Sie ist schön, hat Routine, Geschmack und Verstand und der innige, sehr warme, im Stillen leidende Ton, der in ihrer Rede bebt, ist sympathisch. Das „Schweigen Sie jetzt", zu Buschmann, hat sie mit einer Kraft, das „Nun wollen wir 'mal versuchen", zu Bohling, mit einer Poesie gesagt, die eine große Künstlerin vermuthen lassen; man möchte sie einmal im Tragischen sehen. Herr Deutsch bringt eine ungestüme Lustigkeit auf die Bühne, die seit Tewele fehlte. Wie dieser, hat er auch gleich den Rapport mit dem Publicum. Wenn er ein bißchen

Digitized by Google

Glück hat und ein paar Rollen bekommt, könnte er bald ein Liebling sein. Aber der Beste war Herr Kramer: als Kleiner fidel, harmlos, burschikos, als Lange von einer verblüffenden Energie der Zeichnung. „Da steckt ein kleiner Mitterwurzer," hat Karlweis über ihn gesagt. Den wird man allerdings erst herausholen müssen. Der junge Mann ist noch zu hastig, er zappelt und glaubt immer etwas zu versäumen. Auch scheint er eigentlich gar kein „Liebhaber" zu sein: wenn er sentimental werden soll, hat er gleich einen falschen Ton. Aber wir sind doch um die schöne Hoffnung reicher.

An das Publicum.

(Zur Première der „Douloureuse" von Maurice Donnay im „Deutschen Volkstheater" am 30. October 1897.)

Mein liebes Publikum, ich muß doch einmal mit dir reden!

Du weißt: ich predige ja immer, daß man dir zu gehorchen hat. Ob ich dich achte, ist eine andere Frage. Vielleicht beneide ich im Stillen den einsamen Dichter, der für sich sein Lied singen darf, unbekümmert, ob es gehört wird. Wer aber die Bühne betritt, der muß,

Digitized by Google

dies ist mein fester Glaube, deinem Geschmacke gehorchen. Es ist nämlich der Sinn des Dramas immer gewesen, daß du am Ende die Stimmung haben sollst, die der Dichter am Anfang gehabt hat. Er will auf dich wirken. Aber dies kann er nur, wenn er deine Sprache spricht: wenn er sich in deinen Geschmack schickt. Man kann mit deinem Geschmacke unzufrieden sein; man mag versuchen, ihn zu bekehren. Aber wer ein Dramatiker sein will, hat die Pflicht, ihm zu dienen. Dies sage ich dem Dramatiker immer. Du kannst dich verlassen, daß ich an deinen Rechten nichts vergebe. Nur darfst du nicht vergessen, daß du auch eine Pflicht hast.

Er, der Dramatiker, hat die Pflicht, deinem Geschmacke zu dienen. Da hast du denn, mein liebes Publicum, natürlich die Pflicht, einen Geschmack zu haben. Es ist deine Sache, welchen du willst. Du kannst modern oder classisch oder romantisch sein — du hast ja immer recht, wir müssen uns fügen. Aber irgend etwas mußt du sein: so oder so, entweder — oder. Was du jetzt auf einmal thust, das brauchen wir uns nicht gefallen zu lassen. Du willst jetzt auf einmal gar keinen Geschmack mehr haben, sondern nur Launen. Erlaube, daß ich dir sage: das geht nicht. Da hört das Theater überhaupt auf. Wenn du selber nicht mehr weißt, was du denn eigentlich willst, und dasselbe dir heute gefällt und dich morgen verdrießt, dann packen wir lieber ein und du magst dich dann durch dressirte Pudel und tanzende Schweine unterhalten lassen. Wir sind uns da doch ein bißchen zu gut dazu.

Digitized by Google

Deinem Geschmacke wollen wir gern gehorchen, aber deinen Launen zu huldigen ist nicht unser Amt. Das muß dir, bescheiden aber energisch, endlich einmal gesagt werden. Wenn einer von uns gegen deinen dramatischen Geschmack fehlt, so magst du ihn züchtigen und wir werden uns über deine Strenge nicht beklagen. Aber daß wir, je nach deiner Laune, bei jedem Wetter ein anderes Gesicht machen sollen, das kannst du von uns nicht verlangen. Du bist ja doch nicht unsere Geliebte. Nein, das bist du nie gewesen.

Entweder — oder! Entscheide dich. Wir wollen es nur wissen. Du kannst sagen: laßt mich mit den neuen Sachen aus, hört mir mit der großen Kunst auf, ich will keine Experimente, ich will keine Psychologie, ich will keine Poesie auf der Bühne, ich will den deutschen Schwank in der guten alten Manier und meinetwegen auch noch das sentimentale Stück der alten Art, Variationen des „Hüttenbesitzers" — alles andere ist mir zuwider; von Kotzebue zu Schönthan, das ist mein Geschmack. Gut. Sage uns das und wir werden uns danach einrichten. Man kennt sich dann wenigstens aus. Einige von uns werden dann vielleicht auf das Theater verzichten und lieber in Cognac reisen. Andere werden trachten, unser Theater der Fünfhundert zu gründen, eine Specialitätenbühne für die paar, die nach Poesie verlangt. Die meisten werden nicht zaudern dir deinen Willen zu thun und du wirst deine deutschen Schwänke haben, in der guten alten Manier. Wer nicht diesen deutschen Schwank bringt, den darfst du züchtigen. Du hast dann das Recht, mit ihm so grob

Digitized by Google

zu ſein, wie du es am Samstag mit unſerem Donnay geweſen biſt. Nur vergiß nicht, daß du auch eine Pflicht haſt. Du haſt dann die Pflicht, dich bei deinem deutſchen Schwank zu amüſiren. Da kann ich dir nicht helfen. Du mußt dann für den „Liquidator“ ſchwärmen, du mußt bei „Helgas Hochzeit“ jauchzen und über „Annas Traum“ mußt du ſelig ſein. Iſt dir das klar?

Wenn du das aber nicht willſt, wenn du die gute alte Manier nicht mehr magſt, wenn dir der deutſche Schwank nicht mehr gefällt, dann kann ich dir nur rathen, es einmal mit dem anderen Geſchmack zu verſuchen: mit dem neuen. Du haſt auf einmal das Bedürfniß, bei Trieſch, bei Schönthan und bei l'Arronge zu ziſchen. Gut, ziſche; du biſt ja der Herr. Aber merke wohl, was das dann heißt. Das heißt dann: du ſagſt dich von der alten Manier los. Du rufſt dann öffentlich aus: Weg mit der alten Schablone, ſucht einen neuen Stil! Ich bin der letzte, der dir da widerſprechen wird. Nur vergiß nicht, daß du dann bei Donnay nicht ziſchen darfſt. Du haſt ja dann nicht mehr deinen alten Geſchmack von geſtern, ſondern du willſt doch jetzt einen neuen von morgen haben, denſelben wie Donnay, der auch aus der Schablone fort und zu einem anderen Stil will. Da mußt du alſo doch applaudiren, gelt? Siehſt du das ein?

Entweder — oder! Du biſt der Herr, du kannſt beſtimmen. Willſt du beim Alten bleiben, ſo bleibe, aber dann darfſt du bei Schönthan nicht ziſchen. Willſt du zum Neuen gehen, ſo gehe, aber dann darfſt du bei Donnay nicht ziſchen. Wir gehorchen deinen Geſetzen,

Digitized by Google

denn du biſt der Herr. Aber ein launiſches Weib — nein, das darfſt du nicht ſein. Wenn du zum Alten ſagſt: ich will aber das Neue, und zum Neuen ſagſt: nein, ich will doch das Alte, dann wirſt du es dir nur mit den alten und mit den neuen, mit allen beiden verderben und ich warne dich: du brauchſt uns ja ſchließlich doch!

Noch etwas — weil ich ſchon einmal dabei bin, dir meine Meinung zu ſagen. Du kannſt ja mit ſo einem armen Autor machen, was du willſt: lache, ziſche, pfeife — es iſt ſein Metier, ſich das gefallen zu laſſen. Aber eines darf er verlangen: höre ihn wenigſtens an! Das haſt du neulich nicht gethan: du haſt gehuſtet, du haſt gewetzt, du biſt wie ein unartiges Kind geweſen, wie ein ſchlimmer Bub. Das ſollteſt du aber den Berlinern nicht nachmachen. Glaubſt du, man wird dich deswegen für „literariſch“ halten? Da bleibe lieber, was du warſt: unmodern, aber anſtändig. Wenn du findeſt, daß die graziöſe Art unſeres Donnay zu fein und zu dünn für das Theater iſt, dann kannſt du es ihm ja nach jedem Acte ſagen. Aber du hätteſt ihn ausreden laſſen ſollen. Schon deswegen, weil du ſo gar nichts bewieſen haſt. Du haſt ihn ja nicht angehört, da kann doch dein Urtheil nicht gelten.

Und ſchließlich: ſei mit uns ſo grob, als du willſt, aber laß es nicht die unſchuldigen Schauſpieler büßen. Wenn dir der Donnay nicht paßt, ſo geht das ja die Odilon nichts an. Richte deinen Zorn nicht an die falſche Adreſſe. Die Odilon hat ein Recht, von dir zu hören, ob ſie gut oder ſchlecht geweſen iſt. Wie immer

Digitized by Google

du über das Stück denkst, du wirst mir zugeben müssen, daß ihre Rolle nicht leicht graziöser, einfacher und herzlicher gespielt werden kann. Es wäre deine Pflicht gewesen, sie das wissen zu lassen.

So, jetzt habe ich dir einmal gesagt, wie ich über dich denke; du wirst mir ja gelegentlich antworten können.

Max Burckhard.

(Zur Première der „Bürgermeisterwahl" von Max Burckhard im Deutschen Volkstheater am 20. November 1897.)

Als Recensent des Burgtheaters habe ich manchmal über seinen Director reden müssen. Nicht immer habe ich ihm zustimmen können, aber es wird doch zu merken gewesen sein, daß ich für ihn bin. Es mag ihm ja passiren, daß er sich bisweilen irrt, aber ich glaube, daß er doch den großen Sinn unseres alten Burgtheaters fühlt und ihm auf die neue Art, die die Zeit verlangt, zu dienen entschlossen ist. Auch wird man, denke ich, gespürt haben, daß mich an ihm der Mensch noch mehr als der Beamte interessirt. Es giebt Leute, die in ihren Functionen verschwinden; hat man ihr Amt geschildert, so ist nichts mehr zu sagen. Andere

Digitized by Google

thun ihre Geschäfte so, daß sie zugleich Aeußerungen ihrer Natur werden, sozusagen Buchstaben, die am Ende das Wort ihres Wesens geben. So ist unser Director: er kann sich nicht verheimlichen, jede kleine Handlung spricht ihn aus. Aber hören wir an, was sie denn ausspricht: wie ist das? Wie ist seine Natur? Ist sie groß? Ich glaube, daß sie gewiß sehr stark ist. In dieser armen Zeit der müden Menschen scheint es mir wichtig, Leute von Kraft zu finden. Wir werden heute jeden nach der Energie schätzen, die er uns mittheilen kann. Je activer einer seine Seele in Thaten hergiebt, desto mehr wird er jetzt bedeuten. Darum empfinde ich, daß dieser leidenschaftlich mit vollen Händen sich verschenkende Mann ein Glück für uns ist. Er rennt über den alten Acker unserer Cultur hin und streut aus. Welch ein Leben, welcher Reichthum! Man darf wohl an die heftigen Figuren der Renaissance bei ihm denken. Jene Zeit ist größer gewesen, so sind ihre Leute höher gestanden, doch die Flamme seines Lebens brennt nicht schwächer. Zu ihm möchte ich unsere Jünglinge schicken, damit sie spüren, was es ist, stark zu sein, und damit sie von ihm lernen sollen. Wir haben, wie Maurice Barrès sagen würde, wir haben jetzt in Oesterreich keinen besseren Professor der Energie als ihn.

Das ist es aber nicht, was ich heute sagen will. Ich will heute weder über den Director noch über den Menschen sprechen, sondern über den Autor. Auf einmal ist es ihm eingefallen, auch als Autor aufzutreten. Er hat eine Art Roman und ein Stück geschrieben. Jener, der „Simon Thums", ist soeben erschienen; dieses,

Digitized by Google

das heute im Volkstheater gespielt wird, „die Bürgermeisterwahl“, war Herr von Bukovics so gut, mich lesen zu lassen. Ueber diese zwei Werke möchte ich nun meine Meinung sagen, so als ob ich gar nicht wüßte, daß sie von dem Director des Burgtheaters, für den ich bin, und von dem menschlichsten Menschen unserer Stadt sind.

Den „Simon Thums“ haben wir zuerst in der „Neuen Freien Presse“ gelesen. Da ist es ihm wunderlich ergangen. Den Leuten von der Literatur hat er nicht gefallen und auf die anderen, denen er gefiel, kann er nicht stolz sein. In einer unangenehmen Weise ist er gelobt worden. Die Unliterarischen haben ihn gepriesen, weil er endlich einmal die Wahrheit über unser Gerichtswesen sage, weil er der schlechten Gesellschaft der Reichen die Wahrheit sage und weil er sogar, im letzten Capitel, unserer ganzen Ordnung der Dinge überhaupt die Wahrheit sage. Mit Recht haben darauf die Kenner geantwortet, Wahrheiten zu sagen, das heißt also: Mißbräuchen unseres gemeinen Lebens den Prozeß zu machen sei nicht das Amt der Kunst, sondern dann möge der Autor auf eine Kanzel oder in eine Redaction treten, aber die Literatur in Ruhe lassen, die gerade dort aufhört, wo die Tendenz anfängt. Sie gaben ja zu, daß er amüsant zu lesen sei, und als ein Document unserer Zustände wollten sie ihn gern gelten lassen. Sie lobten auch die Treue seiner Beobachtungen, die Kraft seiner Schilderungen und den Muth seiner Anklagen. Dies alles leugneten sie nicht, aber es war ihnen leid, daß er doch dabei so „unliterarisch“ sei.

Digitized by Google

Fragte man, was sie denn damit eigentlich meinten, so wendeten sie sich gleich zum Detail, seine unmäßigen und verwickelten Sätze oder Constructionen, die eher lateinisch, vielleicht juristisch, gewiß nicht deutsch seien, verspottend und banale Adjective, Wendungen von roher Art oder schlechte, unpräcise Worte ärgerlich citirend. Sie wurden dabei zorniger, als man es sonst über Bücher zu sein pflegt, und man hörte ihnen an, daß sie sich im Innersten beleidigt fühlten, als werde durch dieses curiose Buch alles, was sie selber seit so vielen Jahren geschaffen, ja eben ihr ganzes Schaffen selbst in seiner Existenz bedroht. So schienen sie es zu empfinden. Hatten sie recht? Nun, ich glaube auch: was die Leute von der Literatur in den letzten zehn Jahren bei uns gethan haben, dem wird in der That durch dieses Buch ein Ende gemacht. Nur sollten sie das nicht beklagen und nicht denken, daß es ihnen deshalb feindselig ist, sondern begreifen, daß so vielmehr ihrem Thun und Trachten erst der rechte Schluß wird. Doch das muß ich deutlicher sagen.

Man besinne sich einmal auf die letzten zehn Jahre unserer Literatur in Oesterreich. Was ist ihr Sinn gewesen? Die jungen Leute, die vor zehn Jahren begonnen haben, wollten eine österreichische Literatur schaffen. Sie dachten, daß es neben der großen Kunst, die das Ewige aller Menschen ausspricht, noch für jede Race einen eigenen Ausdruck ihrer besonderen Instincte geben soll; diese tiefen und geheimen Mächte seien das Beste im menschlichen Besitz und das Verläßliche. Sie kann uns keine andere Literatur fühlen lassen, also gehen wir

Digitized by Google

daran, eine eigene aus uns ſelbſt zu ſchaffen. Aber wie macht man das? wie ſchafft man eine Literatur? Das war ſo, als ſpüre jemand eine Melodie in ſich, die er von einem Orcheſter hören möchte — aber kann dazu ſein muſikaliſches Gefühl genügen? Nein, er muß zuerſt die Inſtrumente kennen lernen. Er muß wiſſen, was er der Flöte anvertrauen darf, und muß das Weſen der Geige empfinden. Das iſt der Inhalt dieſer zehn Jahre geweſen: wir haben die Flöten und Geigen probiert und ihr Weſen erlernen wollen, ein großes Stimmen und Verſuchen unſerer Inſtrumente iſt es geweſen. Wir haben Novellen geſchrieben, um herauszubringen, was die Adjective wert ſind, ihre Farbe recht zu ſpüren und ihren Klang zu vernehmen, und wir haben empfinden wollen, was die Metapher iſt. Dann ſind wir verwegener geworden: es hat uns gelockt, das Drama oder den Roman um ſeinen Sinn, um ſein Weſen zu befragen. So haben wir alle Formen ausprobieren wollen. Nimmt man es genau, ſo wird man ſagen dürfen: nicht um dies oder das zu ſagen, ſondern um vieles zu erfahren, haben wir „gedichtet“. Lauter Fragen um den Wert und die Bedeutung aller Formen ſind unſere Werke geweſen, gleichſam Interviews mit dem Weſen des Romans oder der Novelle oder des Dramas. Das Reſultat iſt denn auch, daß wir jetzt wirklich unſere Inſtrumente kennen und daß ſie uns gehorchen: wir haben uns ein ruhiges Wiſſen und das ſichere Können erworben. Wir werden jetzt der Flöte nicht mehr zumuthen, was die Geige beſſer kann, und ſetzen wir ſie an, ſo muß ſie nach unſerer Laune klingen,

Digitized by Google

leiſe oder voll, wie wir gebieten. Es hat uns Mühe gekoſtet, darum ſind wir jetzt auch ſo ſtolz, und wer nicht blaſen kann, auf den ſehn wir herab. Es iſt aber nicht zu leugnen, daß Max Burckhard nicht blaſen kann.

Nein, Burckhard kann noch nicht blaſen. Mit der Flöte geht er um, als ob es eine Baßgeige wäre, und die Inſtrumente ächzen in ſeiner harten Hand. Er hat ſie nicht ſpielen gelernt, er hat gar nicht die Zeit dazu gehabt: denn in ſeiner Seele war die Melodie zu laut, ſie konnte nicht warten, ſie mußte heraus, ſo oder ſo, auf dem rechten Inſtrument oder auf einem falſchen, irgendwie, ungefähr, verſtimmt, aber heraus, heraus! Zu heiß ſind ſeine Lippen geweſen, davon ſind ſie aufgeſprungen und nun dampfen die Worte wild heraus. Die Literatur iſt ihm wie eine fremde Sprache, er hat keine Zeit, ſie erſt zu lernen: er hat uns etwas zu dringendes zu ſagen; da hilft er denn mit Zeichen und Geberden nach, mag es ſeltſam ſein, am Ende werden wir es doch verſtehen — und es iſt zu wichtig, er kann nicht warten. Das muß uns befremden: wir ſind doch jetzt ſchöne Reden gewohnt. Aber er hat uns etwas zu ſagen: da hören wir doch hin, denn das ſind wir gar nicht mehr gewohnt.

Zehn Jahre haben wir uns um alle Formen der Literatur bemüht, um ſie uns anzueignen. Dies iſt uns gelungen. Aber dabei haben wir, ſcheint es faſt, ganz vergeſſen, daß ſie ja alle doch bloß Mittel ſind, um etwas zu ſagen. Auf allen Inſtrumenten ſind wir nach und nach Virtuoſen geworden. Nun, warum

Digitized by Google

laſſen wir denn dann nicht unſere Melodie wirklich hören? Haben wir ſie, vor lauter Lernen, vergeſſen? Das iſt dieſem vom Leben triefenden Manne unerträglich geworden. „Was geht mich die Novelle an, was geht mich der Roman an! Spürt ihr denn das Leben nicht, ſeht ihr es nicht, hört ihr es nicht, ſeid ihr denn blind, taub und ſtumm? Ich kann mir nicht helfen, ich muß euch vom Leben erzählen — es iſt zu ſtark in mir, es zerreißt mich ſonſt, ich explodiere!“ Solche Exploſionen ſind ſein Roman und ſein Stück. Wie einer, der im Krieg dabei geweſen iſt, es ausſprechen muß, weil es ja ſonſt keiner weiß als er, ſo ſpricht er das Leben aus oder eigentlich, das Leben ſchreit ſich aus ihm heraus. Ob das Literatur iſt? Ich weiß es nicht, aber das weiß ich, daß es gerade das iſt, was wir jetzt brauchen — wenn wir nicht Alexandriner werden wollen, bloße Jongleure mit gefährlich ſchönen Epitheten. Da hat er uns in der letzten Stunde erinnert, das unſer großes Können aller Inſtrumente todt iſt, wenn wir keine Melodie zu ſpielen haben. Ich hoffe, ſein Zuruf wird uns aufwecken — und dann würde ſein Roman, dieſes „unliterariſche“ Werk, eine literariſche „That“ geweſen ſein! Das mögen die Leute von der Literatur bedenken: dann werden ſie ihm die Hand geben, um ihn in ihren Kreis zu führen.

Sein Stück ziehe ich dem Romane vor: es iſt viel mehr ein „Stück“, als er ein „Roman“ iſt. Ohne rechte Handlung, mehr eine Reihe von graziöſen und herrlich frechen Scenen, läßt es doch vermuthen, daß

Digitized by Google

in seinem Autor ein Dramatiker steckt. Ganz dramatisch, mit einer fast shakespearischen Freiheit von der Welt, die ja doch nur ein heiteres Spiel für den Weisen ist, sieht er die Noth und den Tumult der Menschen an. Man mag etwa an das „Lumpengesindel" von Wolzogen oder an den „Biberpelz" von Hauptmann denken, in diese Gattung gehört es. Aber es wird uns lieber sein, denn es redet auf unsere Art zu uns. Eine gut österreichische Stimme klingt uns aus ihm lieb ins Ohr, und so nahe geht uns manches Wort, daß wir verwundert aufschauen, fast erschrocken, als hätten wir selber laut gedacht.

Bartel Turaser.

(Drama in drei Akten von Philipp Langmann. Zum ersten Male aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 11. December 1897.)

Nach dem Lärm des ersten Aufstandes, jener Revolution im Kaffeehaus am Ende der Achtziger Jahre, sind wir bald ruhiger und allmählich nachdenklich geworden, ja recht genügsam. Die großen Hoffnungen haben wir abgegeben, die wilden und damals so ungestümen Wünsche sind zahm und geduldig geworden. Jetzt denken wir: wird es uns nur ver-

Digitized by Google

gönnt, den Leuten doch nach und nach durch unsere Werke einen guten Geschmack zu geben, so daß sie das Häßliche schmerzt und sie ohne schöne Dinge nicht mehr leben können, dann dürfen wir zufrieden sein und haben genug für unser Vaterland gethan, es ist dann doch durch uns reicher geworden, das wird uns nicht vergessen werden. Mehr trauen wir uns schon gar nicht mehr zu; das Große spart das Schicksal, meinen wir, für die andere Generation auf, mit einem stillen Neide sehen wir in die Ferne nach ihr. Aber da steht auf einmal einer unter uns auf, ein junger Mensch aus Brünn, und trägt eine deutsche Tragödie herbei. Solche Wendungen hat das Glück.

Herr Philipp Langmann, ein kleiner Beamter in Brünn, hat mit Novellen debutiert. Die Kenner sind gleich aufmerksam geworden. Otto Julius Bierbaum hat über sein erstes Buch geschrieben, in Nummer 79 der „Zeit" vom 4. April 1896: „Er ist wirklich ein Dichter. Ich weiß keinen, der es in deutscher Sprache so verstünde, Proletarierleben dichterisch zu gestalten und doch Innen- und Außenperspectiven zu geben. Viele, so auch Hauptmann, wirken in der Hauptsache doch durch den Stoff und ihre Erfolge werden mehr durch den Zeitzug socialen Mitleids als durch innerlich dichterische Qualitäten getragen. Bei Langmann geht die Wirkung vom Dichter selber aus, von dieser Art eindringlicher Anpassung des Lebens, die Persönlichkeit verräth, ohne den Thatsachen Zwang anzuthun. Leider stört ein gewisser Mangel an Feingefühl für das Sprachliche. Der Künstler ist dem Dichter noch nicht

Digitized by Google

ebenbürtig. Vielleicht ist der martialisch betonte Realist daran schuld, der sich scheut, mit der Sprache allzufein umzugehen, da das ein Symptom der Symbolisten ist. Dies wäre ein Grund mehr, diesem begabten Dichter aufs herzlichste zu rathen, er möge den Nun-erst-recht-Realisten in sich nachdrücklichst ausrotten. Hat er dies besorgt, so dürfen wir von ihm wohl einen Proletarierroman großen Stiles und, was noch mehr wäre, das Proletarierdrama erhoffen, das uns gerade deshalb fehlt, weil die Leute, die derartige Stoffe behandeln, glauben, es ließe sich durch bloße Documentenaufreihung leisten." Unser Otto Julius kann sich freuen. Er ist da ein Prophet gewesen.

Wir haben in den letzten Jahren erfreuliche Sachen auf der Bühne gesehen. So starke Talente sind aufgetreten, daß sie das Theater wider seine Natur zu vergewaltigen vermochten. Andere haben nach einer Komödie der Gegenwart getrachtet, die unser schmerzlich ironisches, gebrochenes Gefühl des Lebens aussprechen und das Tragikomische gestalten soll. Auch ist versucht worden, das „Theaterstück" zu beleben und etwas zu machen, das der Menge, den Vielen gefiele, ohne doch den Geschmack der Kenner und der Künstler zu kränken. So thätig sind die jungen Leute gewesen. Aber es hat uns doch immer noch etwas gefehlt. Wie wir uns auch freuten, in schönen Zeichen auf der Bühne Gedanken oder Stimmungen der neuen Zeit und unsere ganze noch ungewisse Art zu wünschen, leiden oder hoffen dargethan zu finden, wir sind doch manchmal leise erinnert worden, daß immer das Tragische fehlte.

Digitized by Google

Das tragische Gefühl sind sie uns schuldig geblieben. Eine Tragödie, im deutschen Sinne, ist von den jungen Leuten noch nicht geschaffen worden. Herr Langmann ist der erste, der es versucht hat, und es ist ihm geglückt.

Die Tragödie, im deutschen Sinne, hat zum Wesen, an einem einzelnen Fall uns fühlen zu lassen, was das Leben ist. Ein Fall soll gezeigt werden, etwas, was einem Menschen passiert, aber er werde so gezeigt, daß wir uns von ihm betroffen fühlen, als etwas, das uns selbst passiert wäre, und auch noch als ein Repräsentant aller Dinge, die überhaupt passieren können. Drei Dinge muß uns die Tragödie glauben machen: daß diese Geschichte diesem Helden geschehen ist; daß uns dasselbe geschehen kann; und daß im Geschehen solcher Geschichten die Weisheit des Lebens ist. Aber indem sie uns dies glauben macht, muß sie uns ein großes Leid bereiten, das in uns zur großen Freude wird. Der tragische Dichter hat die Kraft, uns einen fremden Schmerz so, als ob er der unsere wäre, ja als das eigentliche Wesen des Menschenlebens spüren zu lassen und uns doch eben durch diese Empfindung des Schmerzlichen im Leben zu trösten, auszusöhnen, ja heiter zu machen. Dies ist das Tragische: Trauriges, das wir doch als eine für uns gute Macht, als heilsam empfinden, so daß wir es festzuhalten wünschen. So schickt die Tragödie den Menschen ins Leben zurück, er lernt durch sie das Leiden lieben und sich wünschen. Das alles lassen die Neuen vermissen. Meistens fühlt man bei ihnen bloß: das muß ja recht traurig sein, für den, den es trifft, aber mich hat's

Digitized by Google

noch nicht getroffen, ich kann mir auch gar nicht denken, daß es mich je treffen könnte, also was geht es mich eigentlich an? Ein bißchen Mitleid, das ist alles. Wenige sind so stark, uns den fremden Fall wie unseren eigenen aufzuzwingen, und dann machen sie uns doch bloß traurig, zum Tragischen wissen sie nicht zu kommen. Wir fühlen dann, daß es im Leben häßlich ist, und möchten uns abwenden, während es doch der Sinn der Tragödie ist, daß sie uns, indem sie uns zur Lust an der Schönheit seiner Schmerzen bringt, mit Kraft und Freude für das Leben rüsten soll.

Prüfen wir nun, ob es denn Herrn Langmann gelungen ist, zum Tragischen zu kommen. Dem Turaser, einem Arbeiter, geschieht es, daß ihn die Noth in Versuchung führt. Er ist arm, seine Kinder hungern, der Bub ist krank, ein paar Gulden könnten die Familie retten. Indem dies geschildert wird, bleiben wir Publicum: der Turaser thut uns leid, aber noch thun wir selbst uns nicht leid, denn wir sind nicht arm, unser Bub ist nicht krank, die ganze Sache geht uns schließlich nichts an. Aber nun läßt sich der Turaser zu einem falschen Eide bereden. Da lauschen wir plötzlich auf, spürend, daß jetzt dieser fremde Fall auf einmal zu unserer Sache wird. Hören wir nur zu, was den Bartel bestimmt. In seiner Natur ist es, das Rechte zu thun. Das Rechte? Das ist doch hier, die Wahrheit sagen. Ja, aber dann verhungert sein Kind — und den anderen ist doch nicht geholfen. Wem wird geschadet, wenn er die Wahrheit verschweigt? Und dann wäre sein Kind gerettet! Ob es nicht das Rechte eher

Digitized by Google

ist, lieber das Kind zu retten, das Kind? Das ist die Frage. Er will nicht schlecht werden, aber er ist irre geworden, was denn das Rechte ist. Ja, da halten wir lauschend an: ja, das ist jetzt unser Fall, der dort verhandelt wird. Wie oft haben wir gefühlt, in unseren Zuständen, ungewiß zu sein, was denn das Rechte ist! Wie dieser Arbeiter es nicht weiß, so weiß es kein König, vielleicht ist es gar nicht zu wissen: so zu zweifeln ist das Los der Menschen. Das Rechte kann so sein, aber es kann auch so sein und vielleicht ist es gar nicht, was soll ich thun? Ich thue, was für mich am besten ist — diesen Moment des Turaser haben wir alle einmal erlebt und so wird es jetzt unser aller Drama, was mit dem Turaser geschieht. Mit ihm zittern wir für uns, unsere Angst spricht er aus, seinen schrecklichen Weg müssen wir mitgehen. Und es geschieht uns, daß er des Rechten gewiß wird. Die ewige Macht des Rechten thut sich furchtbar auf: ihr erliegen wir mit ihm. In diesem großen Gefühle werden wir heiter zum Leben entlassen.

Heiter? Ja, weil wir gewiß geworden sind. Er erliegt, wir erliegen mit ihm, aber mit ihm fühlen wir uns froh, weil wir fühlen, daß das Leben, gerade wenn es uns zu vernichten scheint, uns doch bestätigen muß. Sein Instinct hat den Turaser gewarnt, im Instinct ist er nicht ungewiß gewesen, sein Instinct hat nie gezweifelt. Aber er hat dem Verstande nachgegeben, vom Verstand hat er sich bethören lassen, der Verstand hat ihm das Rechte mit dem Falschen vertauscht. Nun zeigt sich die Gewalt des Lebens und sie zeigt sich als

Digitized by Google

dieſelbe Gewalt, die in ſeinen Inſtincten iſt. Was hat der Turaſer gethan? Er iſt ſich untreu geworden, er hat nachgegeben, dies rächt das Schickſal an ihm: es rächt ihn ſelber und ſo, indem es ihn zu vernichten ſcheint, läßt es ihn vielmehr über ſich triumphieren. Dies dürfen wir als den Sinn der geheimnisvollen Dinge, die unſer Leben ſind, zu uns nehmen, daß das Schickſal jeden zu ſich ſelbſt bringt und, indem es ihn zu bedrohen ſcheint, ihn befreien muß. Unſere Gefangenen ſind wir, aber das Leben ſprengt unſere Kerker auf. Laſſet uns dem Leben vertrauen, durch ſeine Leiden wollen wir zu unſerer Schönheit gehen!

Den Turaſer hat Herr Tyrolt geſpielt. Ich bekenne, daß ich ihm dieſe ruhige Kraft nicht zugetraut hätte. Er ſchien mir oft ein bloßer Epiſodiſt zu ſein, der im Detail das Ganze verliert. Hier iſt er über ſich hinausgewachſen und bis zu tragiſchen Momenten gekommen. Hinreißend giebt Frau Schmittlein ſein Weib; das deutſche Theater hat in ihrem Fache jetzt keine Schauſpielerin, die ſich mit ihr vergleichen könnte. Herr Kramer, Herr Wallner, Herr Eppens, Herr Meixner, Herr Weiß und Fräulein Kalmar ſchließen ſich mit Anſtand an.

Digitized by Google

1898.

Das Ende der Liebe.

(Eine satirische Komödie von Robert Bracco. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 19. Februar 1898.)

Die Leute beklagen sich, Bracco nicht zu verstehen. Man wisse nämlich bei ihm nie, wie er es eigentlich meint: ernst oder im Spaß. Das gehe aber doch nicht. Will der Dichter spotten, so darf er nicht sentimental werden und wenn er traurig ist, kann er sich doch nicht lustig machen. Sonst kennt sich ja kein Mensch mehr aus, ob er lachen oder weinen soll.

Bracco könnte antworten: Ihr wollt wissen, ob Ihr lachen dürft oder lieber weinen sollt? Ja, das weiß ich nämlich selbst nicht! Das ist ja gerade das Leben, daß man das nicht wissen kann. Ob die Existenz der Menschen unser Schmerz oder doch ein großer Spaß ist, das ist ja eben die Frage, die ich nicht beantworten kann, sondern die ich erst stellen will: als unsere Grundfrage. Ihr verlangt mehr von mir, als ich selber weiß. Vergeßt nicht, daß ich bloß ein Dichter bin! Ich kann Euch nicht sagen, warum meine Personen das oder das thun. Es ist sonderbar, sagt

Digitized by Google

Ihr. Gewiß iſt es ſonderbar. Aber ſoll denn der Dichter nicht gerade das Sonderbare unſeres Daſeins zeigen, gerade das, was wir nicht begreifen können, unſer Geheimnis? Die Räthſel, von denen wir umgeben und die wir uns ſelbſt ſind, uns ſpüren zu laſſen, iſt doch ſein Amt, nicht ſie zu löſen. Er ſoll uns erinnern, wie klein gegen das Leben unſer armer Verſtand iſt und daß wir die Mächte nicht begreifen dürfen, die uns beherrſchen. Durch ſie geſchieht, was wir zu thun glauben, und wir ſelbſt erfahren ſeinen Sinn nicht. So fühle ich das Leben. Und nun wollt Ihr von mir, daß ich es erklären und wie eine Rechnung auflöſen ſoll? Nein, da müßt ihr zu den Philoſophen gehen! Ich bin nur ein Dichter.

So könnte Bracco ſprechen. Es würde ihm aber nichts nützen. Unſer Publicum iſt gewohnt, daß ihm der Dichter dictire, was es vom Leben denken ſoll. Es verlangt Antworten von ihm, nicht Fragen. Lieber wird es ſich eine falſche Antwort gefallen laſſen. Es will, wenn es aus dem Theater geht, ein Urtheil mitnehmen: die Menſchen ſind gut oder die Menſchen ſind böſe, das Leben iſt traurig oder es iſt froh, die Tugend ſiegt oder das Laſter — aber etwas definitives. Darum findet es, daß Bracco, bei aller Grazie und Kunſt ſeiner klugen, geſchmeidigen und ſpöttiſchen Komödien, „Einen doch nicht befriedigt“.

In der neuen Komödie drückt Bracco ein Gefühl aus, das manche Frauen haben: daß die Männer heute nicht mehr lieben können. Wir hören das oft. Bald wird von den Frauen geklagt, daß der Mann für ihr

Digitized by Google

zarteres Verlangen zu brutal ſei, bald, daß er nicht mehr überwältigen könne, wie es die weibliche Natur begehre, oder auch, daß er es nicht verſtehe, der Frau ein guter Kamerad für das ganze Leben zu ſein. Die Männer vertheidigen ſich: Bitte — entweder oder! Die Frauen antworten: Nein — ſowohl als auch! In unſerer Komödie fertigt die Dame zuerſt einen Schwärmer ab, der mit ihr romantiſch ſchmachten möchte. Aha, denken die Männer im Parterre, eine poſitive Frau! Aber da fertigt ſie auch den Zweiten ab, der ſich in der verwegenen und geraden Art eines Lieutenants anſtellt. Alſo das auch nicht? Aber es giebt ja auch ſtille und leiſe Frauen, die, weder ſchwärmeriſch noch ſinnlich, ſondern zärtlich, ſich anſchmiegen und die gute Hand eines ruhigen Mannes fühlen wollen. Ein ſolcher wäre ihr Gatte, der, wie man zu ſagen pflegt, gelebt und ſich ausgetobt hat, zufrieden geworden iſt und wohl ein ſanftes Weſen geleiten könnte. Aber ſie mag nicht. Da ſind die Männer im Parterre ungeduldig geworden. Was wollen denn alſo die Frauen? Sie ſollen doch aus der Geſchichte der Liebe lernen, was der Mann dem Weibe ſein kann! Da finden wir den Faun, der im Dickicht lauert und über die Nymphe fällt: ſie flieht, ſie will ſich wehren, aber er iſt ſtärker. Dann finden wir den Ritter mit dem „ſehnenden Leid", der ſeiner Dame in Andacht dienen, ein Band von ihr auf dem Herzen tragen und in ihrem Namen Edles thun will: ſie iſt ihm wie die heilige Marie, durch ſie möchte er ſeiner Seele den Himmel erwerben. Endlich finden wir den Kameraden, den zärtlichen Erzieher, der

Digitized by Google

zum Weibe wie der φιλήτωρ zum παραστάτης steht, oder man könnte auch sagen: wie ein idealer Onkel. Dies alles kann in der Liebe der Mann dem Weibe werden. Aber daß er alles auf einmal, zugleich Faun, Ritter und Onkel für dasselbe Weib sein soll, das kann man doch von uns nicht verlangen. Entweder oder! Aber die Dame des Bracco sagt: Nein, sowohl als auch! Das hat die Männer im Parterre empört: das darf doch nicht die Meinung des Dichters sein.

Bracco hat dasselbe Thema im „Triumph" dargestellt, einem mächtigen und außerordentlichen Drama, das freilich den Nerven mehr zumuthet, als wir zu erlauben pflegen. Hier wird eine Frau geschildert, die einen Mann als den idealen Onkel liebt, der es ihr mit der Leidenschaft des Ritters für seine Beatrice vergilt. Aber es geschieht, daß in ihr ein anderes Verlangen laut wird, das sie nicht beschwichtigen kann: das ewige Verlangen des Weibes nach dem Faun. Diesem erliegt sie. Was will der Dichter damit sagen? Vielleicht, daß es unsere Armuth ist, an zu vielen Vergangenheiten reich zu sein: wir haben zu viel geerbt. Jeder Mensch macht in seiner Seele die Vorgeschichte der Menschheit durch: als Knaben sind wir Barbaren, der Jüngling wird römisch und beruhigt sich christlich, jeder hat seine Gothik und sein Rococo zu erfahren. Aus jeder Zeit bleibt etwas in uns am Leben, wie seltsam muß uns davon werden! Es ist zuviel, wir bezwingen den Tumult nicht mehr. Wir können nicht vergessen, daß wir Heiden gewesen sind, und doch wollen katholische Erinnerungen nicht schweigen und so fühlen wir den Faun mit dem

Digitized by Google

Ritter in uns ſtreiten. Dies hat der Dichter ausſprechen wollen. Es iſt daſſelbe, was uns die Yvette Guilbert auf ihre hämiſch traurige Art ſpüren läßt. Sie ſingt uns vor, wie feierliche, innige und graziöſe Gefühle der Menſch erfunden hat, und iſt doch ein Thier geblieben! Dieſer Refrain, der uns ſo elend macht, mag nie verſtummen: und iſt doch ein Thier geblieben! Was ringt der Menſch, zärtlich, edel oder rein zu werden, und iſt doch ein Thier geblieben! Sind wir nicht Narren? Wir quälen uns und möchten beſſer werden, aber das ewige Thier iſt ſtärker. Betrügen wir uns doch nicht mit dummen Verwegenheiten, wir werden immer Thiere bleiben, ſagt die Yvette. Bracco ſagt: werden wir immer Thiere bleiben?

Dieſen leiſe fragenden, bittenden, doch noch hoffenden Ton, den Bracco hat, trifft Frau Odilon auf das Glücklichſte; ſolche Rollen ſpielt ihr heute keine deutſche Schauſpielerin nach. Neben ihr iſt Herr Weiße zu nennen. Die anderen ſind ſchwerer, lauter und draſtiſcher, als es ſo ein zwiſchen Ironie und Trauer ſchwebendes Spiel vertragen kann.

Digitized by Google

Männerrecht.

(Von Paul Hervieu. Deutsch von Ferdinand Groß. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 5. März 1898.)

In Paris hat das Stück von Hervieu sehr gefallen, bei uns gar nicht. Es ist freilich schlecht gespielt worden. Frau Schmittlein, in deutschen und derben Gestalten unvergleichlich, kann Damen nicht darstellen; wenn sie klagen soll, keift sie, sie droht, statt zu flehen, und sie ist nicht elegant. Herr Weiße hatte noch am ehesten den delicaten Ton der Franzosen. Aber man fühlte, daß es nicht an der Darstellung lag: das Stück war nicht zu retten. Es sagt uns nichts, es hat kein Leben, statt Menschen sehen wir Figuren, die der Autor an seinen Fäden zieht. Dies thut er ja mit großer Kunst, aber wir wollen das nicht mehr; es gefällt uns nicht mehr, immer die Hände des Autors im Spiele zu sehen: „das ist uns zu sehr Theater". In Paris scheint aber eben das den großen Erfolg gemacht zu haben. Da fragen wir verwundert: was haben die Pariser auf einmal? Wir verstehen sie nicht mehr. Von ihnen haben wir doch gelernt, uns Stücke zu wünschen, die nicht mehr „Theater" wären. Und jetzt auf einmal? Soll jetzt auf einmal das Theater, das alte

Digitized by Google

Theater, das mit Fleiß theatraliſch iſt, wieder in Mode kommen?

Paul Hervieu hat zuerſt ſonderbare Novellen geſchrieben, die bald das Heroiſche armer oder einſamer Leute, bald Verirrungen unſerer Triebe in einer einfachen und kräftigen Sprache erzählten: Diogène le chien, l'Alpe homicide, l'Inconnu. Dann iſt er durch Romane aus dem eleganten Leben berühmt geworden, Flirt, Peints par aux-mêmes und L'Armature, das Elend der Reichen ſchildernd, die keine Inſtincte haben, ſondern cerebral leben, die nichts mehr reizt, weil c'est toujours la même chose, und die gar keine Menſchen mehr ſind, nichts Menſchliches empfindend, nichts Menſchliches verlangend. Dies drückt er in einem künſtlichen und mühſamen, bei einem Deutſchen würde man ſagen: ſchwülſtigen Stil aus, mit einer verhaltenen Wuth und einem Haß, die in der Armature manchmal einen wirklich großen Ton haben. Aus derſelben Welt hat er auch ſeine drei Stücke geholt: „Les paroles restent", 1892 im Vaudeville aufgeführt, „Les Tenailles", 1895 in der Comèdie, und La Loi de l'homme, 1897 in der Comèdie. Das erſte zeigt ganz die Art ſeiner Romane, noch kaum für die Bühne adaptirt: der Autor will ſeine Manier, nach den Forderungen des Theaters fragt er nicht. Im zweiten iſt er ſchon beſcheidener geworden; man merkt, wie er ſich um die dramatiſche Form bemüht und lieber auf ſich ſelbſt, auf ſeine beſondere Art verzichten als gegen das Theater fehlen will. Man ſieht zu, wie langſam das Theater über ſeine Natur Herr wird. Im letzten iſt von ſeiner Natur

Digitized by Google

nichts mehr geblieben, es ist nur „Theater“. Man würde zunächst sagen: das Theater ist stärker gewesen als er, seine Natur hat es nicht ausgehalten, schade, weg mit ihm! Aber da jauchzen ihm die Pariser zu. Was heißt das? Heißt das, daß die Bemühungen der jungen Leute um eine neue dramatische Form, seit zehn Jahren, thöricht und falsch gewesen sind? Heißt das den Krach der ganzen neuen dramatischen Literatur? Will das Publicum sagen, daß es die Experimente nicht mehr mag und reuig wieder zum alten Theater geht? Soll also doch der alte Scribe recht behalten?

Erinnern wir uns. Es ist jetzt gerade zehn Jahre Jahre her, daß Antoine begann. Antoine, das waren alle jungen Leute. Antoine, das war die Revolte gegen das alte Theater, das war, wie Mendès einmal geschrieben hat, le renoncement aux complications qui, jadis, parurent ingenieuses, aux préparations sournoises, aux petites adresses, aux menues malices, en un mot, aux ficelles gloire de l'homme de théâtre. Weg mit den Taschenspielereien der Convention, weg mit der Routine, weg mit toute cette prestidigitation théâtrale, wir wollen das Leben auf die Bühne tragen, wir wollen Menschen sehen, das Leben so, wie es ist, Menschen von der Straße! Damals schrieb Jean Jullien in seinem Théâtre Vivant: „Une pièce est une tranche de vie mise sur la scène avec art.“ Das wurde die Parole: une tranche de vie. Die Alten erwiderten: Une tranche de vie, ohne ficelles, aber das ist unmöglich, das wird niemals ein Stück geben, ein wirkliches „Stück“ für das

Digitized by Google

Theater! Aber die Neuen riefen: Wir wollen ja gar keine Stücke mehr — das, was ihr „Stücke“ nennt, dieſe mühſam arrangirten Sachen; wir wollen die Wahrheit und das Leben! Es wurden denn auch keine Stücke, ſondern Scenen, Fragmente irgend einer Welt, die freilich das Publicum anfangs verblüfften. Es erholte ſich aber bald vom erſten Erſtaunen und fand, daß das alles recht curios ſei, ohne doch jene Emotionen zu geben, die man nun einmal vom Theater verlangt. Die jungen Leute wurden nachdenklich. Das war doch ſeltſam, warum wirkte „das Leben“ auf der Bühne nicht, warum hatte die Wahrheit keine Kraft? Sonderbar: es zeigte ſich, daß das Wahre, ſo wie es iſt, auf die Bühne geſtellt, fremd und unwahr zu werden ſchien. Auf der Bühne verlangt die Wahrheit einen Zuſatz von Unwahrheit, um wahrſcheinlich zu werden, fanden ſie nach und nach. Alſo gut, ſagten ſie, es ſcheint in der That, daß man die Dinge für das Theater erſt eigens „arrangiren“ muß. So wollen wir ein „Arrangement“ ſuchen, aber ein neues, das ſich mit unſerem Geſchmacke verträgt, nur nicht jenes entſetzliche der alten Convention! Suchen wir eine neue dramatiſche Form! Wir geben zu, daß das Theater ſeine beſondere Optik hat, aber das kann doch noch nicht heißen, daß es keine andere Form als die von Scribe giebt. Und ſie ſuchten. Sie wollten die „Wahrheit“ mit dem „Theater“ verſöhnen. Sie wollten ein „Arrangement“ zwiſchen der Natur des Autors, der ſich nicht verleugnen ſollte, und den Anforderungen der Bühne finden. Aber es geſchah ihnen, indem ſie das ſuchten und keine Probe

Digitized by Google

ſcheuten, daß ſie ſich immer mehr von jener Wahrheit des Lebens entfernten und immer mehr die Natur des Autors verleugneten und ſich immer mehr der alten Convention wieder näherten, bis ſie am Ende durch alle Experimente bei demſelben „Theater“ angekommen waren, das ſie vor zehn Jahren, ſo laut und ſo zornig, ſich ungeſtüm losſagend, mit Leidenſchaft verlaſſen hatten. Und da jauchzte ihnen das Publicum zu. Das alte „Theater“ war ſtärker geweſen als ihre Revolte; ſie kehrten wieder in die alte Form von Scribe ein, es iſt ſchließlich bei toute cette prestidigitation théâtrale geblieben. Das iſt das Reſultat, das zuletzt die dramatiſchen Experimente der Franzoſen in den letzten zehn Jahren ergeben haben.

Werden wir glücklicher ſein? Vielleicht haben die Franzoſen die Kraft nicht mehr. Aber vielleicht — vielleicht iſt es überhaupt nicht möglich, eine neue dramatiſche Form zu finden. Vielleicht muß, was im Theater wirken will, „Theater“ ſein. Vielleicht wird die Erneuerung des Theaters ganz anders geſchehen, als wir denken: nicht durch eine neue Form, ſondern in der alten Form durch einen neuen Inhalt

Digitized by Google

Raimund.

(Zur Raimund-Feier im Deutschen Volkstheater am 31. Mai 1898, aus Anlaß der Enthüllung des Raimund-Denkmales von Franz Vogl.)

Unter uns gestehen wir doch ein, daß uns Raimund schon ein bißchen langweilig geworden ist. Wo er sich bemüht, poetisch zu sein, und groß thut, ist er unausstehlich. Aber auch sein Behagen fühlen wir nicht mehr mit. Der Florian, der Valentin — ja, was sind sie denn? Lakaien, und durch sie wird die Gesinnung des Lakaien verherrlicht, wie denn bei ihm immer der Schluß ist, daß wir zu Hause bleiben, uns nicht ins Leben hinaustrauen, sondern lieber still irgendwo anlehnen sollen. Eine wahre Angst hat er vor dem Leben. An der That sieht er nur das Gefährliche; das Große, das Glänzende gilt ihm nichts. Da wird nirgends der Mensch gepriesen, sondern der Unterthan; er sieht die Welt von unten an und lehrt uns, daß wir unten bleiben sollen. Da ist sie freilich traurig, wenn man sich nicht zumuthet, in ihr zu wirken! Wir aber warten heute auf einen Dichter, der uns zum Leben anfeuern, schallend ins Getümmel der Thätigen rufen und das Glück der Wagenden fühlen lassen soll und wir sind des Goetheischen eingedenk, „daß der eigentliche Dichter die Herrlichkeit der Welt in sich aufzunehmen berufen ist und deshalb immer eher zu loben als zu tadeln geneigt sein wird." Raimund fürchtet sich vor dem Leben; unser Dichter ist der, von dem

Digitized by Google

wir Muth und Luſt zum Leben bekommen ſollen. Wie groß ſteht Neſtroy neben ihm da, dieſer Erzſchelm, aber ein Weiſer an Weltüberſicht! Wie rein nimmt ſich neben ſeiner trüben, thöricht bedrückten Melancholie das edle, heiter aufblickende Weſen unſeres Stifter aus! Was haben wir denn alſo an Raimund? Warum ſind wir ihm treu? Warum können wir doch nicht aufhören, ihn zu lieben? Man frage nur einen Wiener: er mag ſich langweilen, er wird empfinden, daß wir anders geworden ſind, aber es iſt halt doch unſer Raimund! Vielleicht gerade, weil er das iſt, was wir nicht mehr ſein wollen nicht mehr ſein dürfen. Er drückt aus, was wir von uns abgethan haben: das alte Oeſterreich mit ſeinen furchtſamen und ergebenſten Menſchen, die alle wie der arme Spielmann waren, „dem Gott zwei linke Hände gegeben hatte.“ Wir ſpüren: das iſt unſer Wert, daß wir uns davon frei gemacht haben und losgekommen ſind. Aber ſeit wir frei ſind und uns ſicher fühlen, dürfen wir es lieben und gern blicken wir hin und ſehen unſeren Weg ab, den langen Weg.

Dies läßt uns Raimund empfinden und das hat Herr Vogl durch ſein Denkmal auf gute Art ausgedrückt. Hier ſitzt der arme Schwärmer mit ſchwerem Gemüth auf einer Bank, abſeits vom Leben, die Phantaſie tritt zu ihm herab und ſoll ihn tröſten. Abſeits vom Leben — und eine Himmliſche ſoll ihn tröſten! Ohne viel Kunſt, aber rührend iſt das dargeſtellt, ſo rührend, daß wir wohl mit dem Armen mitleiden, dem es kein Glück war, unter den Menſchen zu wirken, und der doch auch ſich ſelber nicht genug geweſen iſt. Kommt der Wiener

Digitized by Google

jetzt da vorbei, wenn er abends von der Arbeit geht, dann wird er die ängstliche Gestalt betrachten und mit einem stillen Lächeln an die gute und hilflose Zeit der Väter denken. Aber dann tritt er weg und schaut auf, da glänzt hinter dem Stein das fröhliche Haus der Gegenwart: da weiß er, daß wir anders geworden sind, wir brauchen die Himmlischen nicht mehr, wir lieben die Erde, wir sitzen nicht abseits, wir strecken die Hände nach dem Leben aus! Und er wendet sich und geht weiter, getrost und bereit, immer weiter.

Am Abend vor der Enthüllung ist im Deutschen Volkstheater ein schönes Fest gewesen. Es begann mit einem Act von Karlweis, „In Gutenstein", der auf eine feine und freie Weise, das Lobreden vermeidend, die liebe Figur des Dichters, wie sie sich in der Erinnerung verklärt, ruhig und mit Macht erscheinen läßt. Scenen aus dem „Diamant des Geisterkönigs", dem „Bauer als Millionär", dem „Menschenfeind" und dem „Verschwender" folgten. Das Ereigniß des Abends ist Girardi gewesen, den wir nun endlich im Volkstheater haben; wir wollen ihn festhalten. Welch ein Künstler! Wir glauben ihn seit Jahren zu kennen und immer ist er wieder neu, der Unerschöpfliche, Unergründliche! Mit einem Blick, durch ein Wort thut er das ganze Schicksal der Menschheit auf. Beim „Aschenlied" sind unsere ungeduldigen und nervösen Leute wie in der Kirche gesessen. Und wie er das „Hobellied" aus dem Herzen unseres österreichischen Wesens spricht! Welch ein Künstler! Seinesgleichen hat die deutsche Bühne nicht mehr.

Digitized by Google

Anderes.

Digitized by Google

Der Buckelhans.

(„Jean Mayeux", Mimodrama in drei Akten von Blanchard de la Bretesche, Musik von Charles Tony. Zum ersten Mal aufgeführt im Theater in der Josefstadt am 11. November 1894.)

Der gute alte Herr von Banville ging gern mit jungen, schönen und andächtig hörenden Freunden unter den Platanen des Luxembourg, wenn die Sonne schien, oder durch seinen Garten in der rue de l'Eperon, wo blaue Camelien blühten. Er ging ein bischen wunderlich, zappelig, unstet, wie hinten an einer heimlichen Schnur gezogen, als ob er doch eigentlich gar kein Mensch, sondern eine verrückte kleine Marionette wäre, und ermüdete nicht, mit einem listigen, zimperlichen und piepsenden Stimmchen von seinem geliebten Paris zu erzählen, jenem phantastischen uud „absolut übernatürlichen" Paris, dem alten Paris des Balzac. Das pries er unendlich und kleidete sein Lob in die buntesten Adjective, in die reichsten, üppigsten Vergleiche, bis es wie ein arabisches Märchen funkelte und gleich vor dem Könige Salomon hätte tanzen können. Aber die hellsten Sterne, die besten Perlen, das edelste Geschmeide seiner unversieglichen Rede wußte er stets den Erinnerungen an die Pantomime der romantischen Zeit

Digitized by Google

zu geben, an jenes spectacle idéal par excellence, das jetzt lange leider vergessen und verkannt, und wie Raketen prasselten seine Sätze, wenn sie vom Theater der „Funambules“ sprachen, wo einst Debureau und Legrand, seine Lieblinge, mimten. Das war, auf dem Boulevard du Temple, eine Bühne für das Volk, man zahlte vier Sous, es gab nur Pantomimen; und Arbeiter, Recruten, Buben, auch Strolche, Mägde und Dirnen saßen da, ungewaschen, geflickt und barfuß, aßen Würste und Aepfel und jauchzten, während vor ihren verzauberten Blicken die schönsten Träume mit den schönsten Feen geschahen, unter Klängen von Gluck, den sechs Musikanten zerkratzten; aber da saßen auch ernste Poeten mit ihren heiteren Musen; und auch Schwärmer, Damen, Kenner saßen da und wer nur irgend in allen Ständen das Schöne liebend verehrte; und alle waren selig und alle schwelgten und alle verzückten sich, weil sie hier an das garstige Leben nicht mehr zu denken brauchten, sondern glücklich lauschen durften, wie Colombine vor dem Pierrot floh, alles um vier Sous.

Der gute alte Herr von Banville hatte noch die Freude, daß nach dreißig Jahren die Pantomime wieder Mode wurde. Es geschah 1888 im cercle funambulesque. Das ist ein Verein von Raffinierten, wo Künstler und Kenner, die, ein bißchen müde, satt und gegen die üblichen Reize schon stumpf, neue, ungemeine, heftigere Würzen versuchen. Da wurden Pantomimen von Paul Marguerite und Raoul de Najac gespielt und diese Blasierten, die sonst kein Witz

Digitized by Google

der Virtuosen mehr traf, begeisterten sich unsäglich. Das ermuthigte Unternehmer, sie auch auf öffentliche Bühnen zu bringen, und siehe, die Menge bestätigte das Urtheil der Kenner. Alle gefielen und eine, die vom „verlorenen Sohn", machte die Runde um die Welt.

Der gute alte Herr von Banville hätte sich in der Josefstadt Sonntag Nachmittag riesig gefreut. Da saßen Kinder mit staunenden Augen und verdutzten Näschen und feine, flinke, liebe Ballerinen und sonntäglich auf den Glanz gebrachte Bürger und jene Mädchen, die man wie Blumen sich ins Leben flicht, und Jünglinge, die dichten. Und es wurde die Pantomime vom „Buckelhans" trefflich gespielt. Und die Kinder und die Ballerinen und die Bürger und die Mädchen und die Dichter sogar, die doch kritisch und nicht leicht zufrieden sind, klatschten und schrieen und jubelten närrisch. Und ein inniger Duft von süßer Freude flatterte durch das zierliche Haus wie aus Jasmin von Ispahan und asiatischen Rosen.

* * *

Das ist doch seltsam und man darf staunen. Es ist heute wie vor dreißig Jahren und es ist hier wie dort: Pantomimen können, was sonst auch den feinsten Listen der anderen Künste nicht gelingen will. Sie wirken auf die Kenner wie auf die Menge. Sie zwingen den verwöhnten wie den gemeinen Geschmack. Sie haben Macht über alle. Wie soll man sich dies Wunder deuten?

Digitized by Google

Pantomimen sind Dramen ohne Worte. Sie haben sonst alle dramatischen Mittel. Nur die Sprache fehlt ihnen. Um diese sind sie ärmer. Dennoch wirken sie mehr. Müßte man also nicht fast denken, daß die Sprache heute, statt eine Hilfe, etwa gar ein Hinderniß der dramatischen Wirkung ist? Aber warum? Wie will man es erklären? Das sind die Fragen, die die Pantomime stellt.

Dramen fordern, daß der Hörer sich in sie versetzen soll. Anders ist ihnen Wirkung nicht möglich. Der Hörer muß getrieben werden, die Handlung an seinem eigenen Leibe, an seiner eigenen Seele und sich selber als ihren Helden zu fühlen. Sonst bleibt es ein Vergnügen der Sinne, das in das Gemüth nicht dringen kann. Was man dramatische Mittel nennt, sind immer nur Mittel, den Hörer in diesen Wahn zu bringen, bis er endlich den Helden von sich nicht mehr trennen kann. Wenn die Sprache diesen Glauben fördert, wird sie eine Hilfe, wenn sie ihn stört, wird sie ein Hinderniß der dramatischen Wirkung sein. Es ist nun klar, daß sie ihn ungemein fördern kann, wenn sie genau die Worte bringt, die der Hörer in der nämlichen Handlung sagen würde und sich unten heimlich schon selber sagt. Aber es ist auch klar, daß sie ihn stören muß, wenn sie andere Worte bringt, als der Hörer in der nämlichen Handlung sagen würde und sich unten heimlich schon selber sagt. Und es ist endlich klar, daß es heute keine Worte giebt, die jeder Hörer in der nämlichen Handlung sagen würde und sich unten heimlich schon selber sagt, weil jeder Hörer

Digitized by Google

anders als der Nachbar ist und die Galerie, wie sie anders denkt, fühlt und lebt, auch anders spricht als das Parterre. Wenn eine Classe nur im Theater sitzt, einig, fest und gleich im Denken, Fühlen und Reden, da ist die Sprache eine dramatische Hilfe; wenn die Hörer im Denken, Fühlen und Reden sich trennen, da thut das Drama gut, wieder Pantomime zu werden.

Die Bühne stellt etwa Liebe dar. Im Parterre sitzen Bürger. Auf der Galerie sitzen Arbeiter. Was soll nun geschehen? Wie soll die Liebe sprechen? Bürger drücken Liebe anders als Arbeiter aus. Drückt die Bühne sich bürgerlich aus, so können die Arbeiter sich nicht mehr in die Handlung versetzen. Und umgekehrt. Oder man nehme selbst ein Theater, wo nur Bürger sind. Sie gleichen sich doch nicht an Bildung. Der eine ist an Schiller erwachsen. Der andere kommt von Baudelaire. Schiller drückt Liebe anders als Baudelaire aus. Drückt die Bühne sie schillerisch aus, so können die Decadenten sich nicht mehr in die Handlung versetzen. Und umgekehrt. Was soll die Bühne also thun? Sie kann sich nicht anders helfen, als indem sie keine Worte, sondern nur die Gesten der Liebe bringt, wo jeder Hörer dann seinen Text aus Eigenem geben mag, der Bürger wie der Arbeiter, der von Schiller wie der von Baudelaire.

Und noch mehr. Der Hörer soll sich in die Handlung versetzen. Es genügt nicht, daß er sich in die Handlung versetzen kann. Es ist nothwendig, daß er sich in die Handlung versetzen muß. Das Drama braucht ein Element, das ihn in sie drängt. Er muß gewaltsam in das Spiel gezogen werden. Das geschah

Digitized by Google

früher durch die Mängel der Bühne, die damals zwar die Worte und die Geſten der Handlung, aber doch ihre Welt nicht gab, indem ſie dieſe erſt gar bloß auf eine Tafel ſchrieb (Wald, Markt, Schloß), ſpäter höchſtens durch unzulängliche Gemälde andeuten ließ. Sie waren Appelle an die Imagination der Hörer, gleich thätig zu werden, zu ergänzen, mitzuwirken. Aber ſeit die Mittel von heute Darſtellungen erlauben, die nicht erſt die Imagination der Hörer brauchen, ſondern aus eigener Kraft vollkommene Täuſchungen geben, fehlen Stöße, die die Einbildung treiben und bewegen könnten. Der Hörer ſieht jetzt Dramen zu, wie man vom Fenſter Scenen auf der Straße zuſieht, mit der angenehmen Sicherheit, von ihnen geſchieden und unbekümmert zu ſein, und wird ſelber nie in das Spiel gezogen. Das iſt es, was die modernen Dramen jetzt verſäumen. Das iſt es, was nur Pantomimen jetzt können, die den Hörer zwingen, ſich ſelber den Text zu machen, und ſo gleich dramatiſch betheiligen.

* * *

Es giebt beſſere Pantomimen als dieſe vom „Buckelhans“: ſie hat weder die holde und ſelige Luſt der romantiſchen noch die lugubre Wuth der modernen. Aber man kann nicht leicht eine beſſer ſpielen, als ſie es in der Joſefſtadt wurde. Man hat mir neulich geſagt, als ich über die Pflichten der Regie ſchrieb: das iſt ja ſehr hübſch, aber es giebt keinen Menſchen, der das leiſten könnte. Man gehe in dieſe Vorſtellung

Digitized by Google

und man wird anders reden. Man wird da ſehen, daß meine Regie kein Traum iſt.

Muſter machen empfindlich. Man möchte dann immer noch mehr. Man möchte ſie vollkommen haben und merkt Fehler, die ſonſt nicht ſtören. So will ich nicht verſchweigen, daß im letzten Acte einige Tänzerinnen ein bischen hübſcher ſein könnten oder eigentlich ein bischen weniger häßlich. Das iſt nicht ein frivoler Wunſch der Sinne, ſondern eine Forderung, die das Weſen ſolcher Tänze ſtellt, weil ſie ſonſt ihr Amt verfehlen.

Es iſt das Weſen ſolcher Tänze, daß ſie uns helfen ſollen, uns ein Ideal vom weiblichen Körper zu bilden. Jules Lemaître hat es einmal gut ausgedrückt: Le véritable objet, avoué ou non, de cette sorte de divertissement, c'est l'exhibition savante, enveloppée et discrète, du glorieux corps feminin . . . . . de tous ces corps, qui se meuvent parallèlement, une image moyenne se dégage, qui doit nécessairement approcher de la perfection.“ Was weder dem Leben noch je der Malerei gelang, die Idee des ſchönen Weibes und der weiblichen Schönheit abſolut zu geſtalten, vermögen bewegliche Maſſen rhythmiſch verſchlungener Mädchen, indem ſie unſere Gehirne anſtiften, das Zufällige zu vergeſſen und nur das Weſentliche ihrer Körper zu behalten; dieſe platoniſche Verrichtung iſt das Amt der Ballette. Es wird durch jede Häßlichkeit geſtört, die uns aus dem Abſtracten wieder in die Mängel des Sinnlichen ſtürzt. Und darum meint Lemaître: Bref, il ne faut, dans un ballet, ni boules ni échalas. Und darum meine ich: die

Josefstadt sollte boules und échalas unter den Tänzerinnen vermeiden, Fäßchen und Hopfenstangen.

„Die Ueberzähligen".

(Ein Stück aus dem Volksleben in vier Acten von Margarethe Langkammer. Zum ersten Male aufgeführt im Raimundtheater am 16. Januar 1895.)

Grillparzer erzählt einmal aus seiner Kindheit: „Wenig später fiel mir eine uralte Uebersetzung des Quintus Curtius in die Hände und . . . dann gerieth ich auf Heiligen- und Wundergeschichten des Pater Kochem, welche sich in meinem Kopfe mit dem macedonischen Helden sehr gut vertrugen, nur daß die Thaten dieser letzteren mir keinen Wunsch zur Nacheiferung erweckten, indeß ich glaubte, die Leiden und Qualen der Märtyrer ebenso gut erdulden zu können als jene Glaubensmänner." So war der Knabe schon, so blieb der Mann: zum Heiligen eher als zum Helden tüchtig, bereit zu leiden, unfähig zu thun, ein Dulder, kein Thäter, der rechte Oesterreicher. Er fühlte seine Kraft gering und fürchtete das Leben und immer ging es ihm wie seinem „armen Spielmann," dem „Gott zwei linke Hände gegeben hatte." Er war keiner Handlung gewachsen, hatte nicht die Kraft, den Dingen zu gebieten, und darum scheute er die Menschen und wie

Digitized by Google

eine Pflanze, freundlich gehegt, ſtill vor ſich hin zu verblühen ſchien ihm das Glück und jeder Drang zu Thaten ſchien ihm Sünde. Wie ſein Ruſtan ſagt:

„Und die Größe iſt gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel:
Was er giebt, ſind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es iſt ſo viel" —

das war ihm der Schluß der Erfahrungen: es iſt nicht gut, unter den Menſchen, in der Welt zu ſein; das Leben macht ſchlecht; nur wer allein iſt, kann glücklich und rein ſein. So fühlte auch Stifter das Leben. Er läßt ſeine Leute gern nur ſo vegetieren. Sie wohnen, wie der „Hageſtolz", in Klauſen hinter den Menſchen, oder ſie geigen den ganzen Tag einſam für ſich, wie der gute Herr Tiburius, der nur darauf ſah, daß „die Dinge, die er ſpielte, nicht zu ſchwierig ſeien, weil er dann nicht unbeirrt fortgeigen konnte," oder ſie kramen in alten Truhen nach den „Mappen des Urgroßvaters," um Betrachtungen über Abenteuer unthätig zu vernehmen. Sie halten ſich vom Handeln unter den Menſchen fern und möchten lieber wie am anderen Ufer ſein, die Dinge von drüben ſchauen, neugierig, wie bunt und prächtig es zugeht, aber doch froh, daß der Tumult und Taumel nicht zu ihnen über den Strom kann. Auch Saar hat ſo einen gezeichnet, den armen Fauſt Bacher in „Tambi," der ſchon als Bube, wenn die anderen Schüler ſchwärmten, Soldaten oder Kaufleute zu werden, immer nur „das ſtille, gleichmäßige Daſein eines einfachen Schreibers" ſich wünſchte, der das Leben an den Scheiben draußen vorübergleiten

Digitized by Google

ſieht, ſicher hinter ſeinem Pulte. Allen dieſen empfindlichen und vor jeder rauhen Geſte gleich verſchüchterten Menſchen der öſterreichiſchen Literatur iſt es weſentlich, daß ſie die Kraft nicht haben, das Leben zu beſtimmen; ſie können es nicht bewältigen. Es iſt anders als ſie und iſt größer. Sie ſind alle wie jener Paul von Richard Beer-Hofmann, dem „ſeine Freunde ſcherzend aufgebracht hatten, er habe ein Mädchen verlaſſen, nur weil ſie zu einer engliſchen Straßentoilette einen Spitzenſchirm getragen habe:“ ſie ſind immer gleich böſe auf das Leben, wie es in einem Punkte nur von ihrem Traum weicht, und, ſtatt ihren Traum in das Leben zu ſetzen, ziehen ſie ſich aus ihm gekränkt zurück, ohne Muth und Trotz, weil ſie ſich die Macht nicht zutrauen, es ihren Wünſchen zu zwingen, unfähig zum Thun, ja zum Genießen ſelbſt, wie es bei Schnitzler einmal heißt:

„Das hat uns feine Gaumen oft verdroſſen,
Das ſchon der Schaum, der juſt den Rand bedeckt,
Uns nach dem Trank im Becher ſelber ſchmeckt:
Wir ſchlürfen nur — und haben ſchon genoſſen.“

Feine Gaumen und keine Fäuſte — ſo ſind ſie, keiner That, keinem Glücke gewachſen und alle müßten mit dem Andrea des Loris rufen: „O, wie ich ſie beneide um ihr Wollen!“ Sie wollen nichts, ſie können höchſtens wünſchen und auf der lauten Straße der That wird ihnen immer gleich bange, unter die Räder zu kommen, und ſie drücken ſich an die Mauer und keiner wagt, den tollen Roſſen des Lebens in die Zügel zu ſpringen und ſie zu bändigen, bis ſie bebend und dampfend und triefend gehorchen würden.

Digitized by Google

Dieſes öſterreichiſche Gefühl, mit dem Leben nicht fertig zu werden, zu klein zu ſein und es um Schonung zu bitten, iſt das Thema, das das neue Werk der Frau Margarethe Langkammer hat. Es ſtellt dieſes Gefühl in ſeinem beſten Zuſtande dar, holt alle Geſtalten aus ihm und weiß ſie in eine höchſt dramatiſche und theatraliſche Bewegung zu bringen. So iſt es mehr als nur ein gutes und kräftiges Stück: es iſt das Trauerſpiel der alten Wiener, ein Trauerſpiel von uns allen.

Ich bewundere an ihm, wie es den Zuſtand trifft, der ſeinem Gefühle gebürt. Es giebt Naturen, die dieſes Gefühl in allen Zuſtänden haben, wie weich und milde ſie auch ſeien. Und es giebt Zuſtände, wo alle Naturen dieſes Gefühl haben, wie tapfer und kräftig ſie auch ſeien. Jener Herr Tiburius wäre auch auf einem Throne kein Held; aber in den Verhältniſſen der Familie Riſtl würde auch ein Held höchſtens nur ein Herr Tiburius. Es war nun von einer ungemeinen Feinheit, Leute, die untüchtig ſind, in Zuſtänden zu zeigen, die untüchtig machen. Es werden hier nicht nur Menſchen gebracht, die den Dingen nicht gewachſen ſind, ſondern ſie werden unter Dinge gebracht, welchen den Menſchen nicht gewachſen ſind; und ſo wird ein natürliches Gefühl von immer in ſeine ſociale Erſcheinung von heute gebracht.

Dann bewundere ich ſeine Fülle. Alle Möglichkeiten jenes Gefühles kommen in ihren Geſtalten. Wie kann man ſich zum Leben verhalten, wenn es größer iſt? Alle Antworten auf dieſe Frage ſind hier. Man ſtolpert nur ſo dahin und weiß nichts und läßt ſich

Digitized by Google

von den Dingen puffen und muß weinen und muß lachen, weil alles ſo traurig und doch alles ſo dumm iſt: das iſt die Dori, dieſer gute „Patſch“, der ſogar für das Kloſter nicht weltlich genug iſt. Oder man wimmert und flennt, weil man ſich ſo gut und die Leute ſo ſchlecht und alles gegen ſich verſchworen fühlt: das iſt die immer raunzende Bertha. Oder man ergiebt ſich dumpf und denkt nicht und leidet alles und dankt noch ſchön und iſt wie ein geduldiges Thier — das iſt Carl. Oder man wird ein Träumer, Schwärmer und Phantaſt, der in goldenen Wünſchen ſchwelgt — das iſt Felix. Oder man wird zum Böſen getrieben, wie Albert und Heinrich: denn wenn dieſe Untüchtigen und Schwachen ſich gewaltſam und wider ihre Natur zum Handeln zwingen, gleiten ſie leicht aus und da doch in ihnen die Harmonie von Sein und Thun geſtört iſt, carikiren ſie die That zum Verbrechen; man denke nur wieder an Ruſtan, der auch „des Aeußeren Schimmer mit des Inneren Wert bezahlt“.

Ich bewundere endlich die ſehr dramatiſche und theatraliſche Handlung, die aus dem im Grunde ſo lyriſchen Thema gezogen wird. Die ganz geſcheiten Leute werden freilich von ihr ſagen, daß ſie mehr als dramatiſch, daß ſie ſchon melodramatiſch iſt; Glocken und Schüſſe ſind ihnen unangenehm. Aber ſie ſollten doch nicht vergeſſen, daß eben das Leben, gerade wo es am tiefſten und am mächtigſten iſt, alle Feinheiten läßt und ſich höchſt colportageromantiſch geberdet: es kommt nur darauf an, hinter den rohen Geſten die große Seele der Natur zu ſpüren, was allein die

Digitized by Google

Ohnets und die Dichter trennt. Man hat ja ähnliches gegen Anzengruber gesagt. Man könnte es tausend Mal gegen Shakespeare sagen. Immer, wenn wir in die ewige Miene des Schicksals schauen, werden wir die Pflästerchen und Schminken der Feuilletonisten vermissen.

Nein, diese Anfechtungen sind nichtig. Ich weiß nur eine, die gelten darf. Im Hamlet kommt zuletzt der Fortinbras —

„Ich habe alte Recht' an dieses Reich,
Die auszusprechen mich mein Vortheil heißt —"

und so einen Fortinbras hätte ich hier gewünscht. Ich hätte gewünscht, aus dieser bangen Gegenwart am Ende in heitere Verheißungen schauen zu dürfen, nicht bloß von ihnen reden zu hören. Das Stück drückt die Generation vor uns aus, jenes alte Oesterreich, das wir begraben wollen; da hätte ich an seiner Seite einen starken Helden der Generation nach uns gewünscht, des neuen Oesterreich, das wir rufen. Einen von diesen harten Jünglingen, die jetzt überall noch draußen stehen, aber schon pochen, ruhige Eroberer, welche die Hand nach der That strecken und über alle Dinge mit guten Handlungen gebieten werden, hätte ich gerne am Ausgange des Stückes lächelnd warten gesehen, damit es noch deutlicher und vernehmlicher würde, was sein Wesen ist: eine große Lection von Energie.

Dem Raimundtheater gelang es nicht, den Sinn des Werkes, die Absichten der Scenen, die Werte der Rollen auch nur anzudeuten. Das Streben des Directors ist ja gewiß löblich. Aber er muthet dabei seinen

Digitized by Google

Kräften mehr zu, als sie können. Man sollte das Deutsche Volkstheater ermuthigen, die Rechte, die es auf das Stück zu haben glaubt, nicht fallen zu lassen, sondern eifrig zu verfolgen. Mit Martinelli als Ristl, Tyrolt als Nowalski, Nhil als Heinrich, Kutschera als Felix und Giampietro als Albert würde man es erst sehen, wie es ist, während man da draußen jetzt seine Linien kaum wie hinter einem schweren Schleier ahnen kann.

Marionetten.

Wir haben jetzt ein Theater, das Schauspieler besuchen sollten: sie können da, ja alle Künstler können da lernen. Das ist das Theater der Marionetten in diesem so bunten, so zierlichen Wiener Venedig. Puppen, an Fäden gezogen, führen da ein Drama auf, eine Art höchst romantischer Oper, wo ein Tyrann eine Braut raubt, mit seinen schlimmen Lüsten quält, aber doch der treuen Seele nicht Herr werden kann, die schließlich, wie es der Jugend und Geduld gebürt, glücklich gerettet, mit ihrem Prinzen vereint und in einer sehr feierlichen Gondel zur Ehe geführt wird. Das stellen ungemein niedliche, geputzte Figuren an Drähten, bald tanzend, bald agierend, jetzt munter, jetzt erzürnt, immer aufs Schicklichste bewegt, mit einer so subtilen Grazie, in so

Digitized by Google

edlen Linien, so schamhaft schön dar, wie man es noch nicht gesehen hat. Man wird ergötzt, ist gerührt, das Auge schwelgt, die Seele schwillt und wer es nicht versäumt, ein wenig nachzudenken, nimmt von ihnen leicht allerhand Lehren und Gesetze der Kunst mit.

Man kann sich nicht genug wundern, wie schön und mächtig die Gesten dieser Marionetten sind. Der Despot drückt seine Wuth in untadelhaft klassischen Geberden aus und, wenn die Krieger auf die Bühne ziehen, glaubt man das Gemälde einer antiken Vase zu sehen. Keine Braut kann Scham und Huld inniger und keuscher äußern; wie sie sich vor dem Prinzen neigt, an ihn schmiegt, das ist von einer himmlischen Milde. Die Tänze gar, die Windungen und Sprünge der Chöre haben eine Gnade und Bravour, die sich nicht schildern läßt. Man sinnt und staunt, keinen Schauspieler zu wissen, der sich mit ihnen messen dürfte. Es mag Schauspieler geben, die an Kraft den Marionetten gleichen, nicht weniger fähig, Leidenschaften auszudrücken; aber dann ist es auf Kosten der Schönheit. Es mag andere geben, die ihnen an Schönheit gleichen, nicht weniger geschickt, durch ihre Linien zu gefallen; aber dann ist es auf Kosten der Kraft. So kräftig schön und von so schöner Kraft sind die Geberden der Schauspieler nie; immer sagen Marionetten mehr, indem sie es edler sagen. Das hat schon Heinrich von Kleist bemerkt, der behauptete, „daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmuth enthalten sein könne als in dem Bau des menschlichen Körpers und daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann

Digitized by Google

darin auch nur zu erreichen; nur ein Gott könne sich auf diesem Felde mit der Materie messen und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinandergriffen"; und er hat auch die Ursache erkannt, gar wohl wissend, „welche Unordnungen in der natürlichen Grazie der Menschen das Bewußtsein anrichte". Es ist in der That der Zauber der Marionetten, daß sie unbewußt sind: sie folgen der Schwere und die Anmuth der Natur wird durch keinen Gedanken verstört. Der denkende Mensch hat die Unschuld der Geberden verloren: indem sie dem Leibe folgen wollen, sollen sie doch auch dem Geiste folgen und nun hemmt diese Kraft jene, keine kann die andere bewältigen, ihre Spuren verwischen und trüben sich. So nimmt der Verstand nur, ohne zu geben. Kein Künstler hat je eine Linie ersonnen, die sich mit den Geberden der Hunde oder Pferde an Schönheit vergleichen dürfte. Der Künstler, der alle Gedanken so zum Schweigen brächte, bis die Instincte allein gebieterisch walten würden, wäre vollkommen.

Schauspieler können daraus entnehmen, daß es falsch ist, schöne Gesten nach Gemälden vor dem Spiegel zu üben und sich nach Regeln zu bewegen. Sie sollen nicht trachten, sich Linien anzugewöhnen, sondern sich jene abzugewöhnen, die ihnen fremd, die nicht in ihrer Natur sind. Im Zorne, in der Liebe, in Extasen, wenn die Gedanken verstummen, ist jeder schön; wer auf sich achtet, nie. Die Unschuld der Geberde nur bezwingt. Das hat schon der gute, alte Riccoboni gewußt, dieser weiseste Lehrer der Schauspielerei, indem er schrieb:

Digitized by Google

„Wenn man nur auf den Bau eines Menschen Achtung geben wollte, so würde man sehen, daß er niemals leichter und schöner stehen könne, als wenn er auf beiden Füßen, einen nicht weit von dem anderen, ruhet und die Arme und Hände so sinken läßt, wie sie natürlicher Weise nach ihrem Gewicht fallen. Diese Stellung, die Hände auf den Taschen, nennt man in der Tanzkunst die zweite Stellung. Sie ist die einfachste und natürlichste; gleichwohl hat man unendliche Mühe, sie Anfängern im Tanzen üblich zu machen. Es scheint, als ob sich die Natur beständig sich selbst widersetze. Das Vernünfteln, welches nicht allezeit so gar vernünftig ist, sucht beständig die einfachen Schönheiten zu vermeiden."

Maler können daraus entnehmen, daß es falsch ist, ein Modell zu stellen, zu arrangieren, in eine Haltung zu zwingen. Sie bringen es damit nur um seine Schönheit. Kleist erzählt von einem schönen Jüngling, „über dessen Bildung eine wunderbare Anmuth verbreitet war. Es traf sich, daß wir gerade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt. Ein Blick, den er in dem Augenblicke, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch' eine Entdeckung er gemacht habe. In der That hatte ich in eben diesem Augenblick dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte, er sähe wohl Geister. Er erröthete

Digitized by Google

und hob den Fuß zum zweitenmal; doch der Verſuch, wie ſich leicht hätte vorausſehen laſſen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten- und vierten-, er hob ihn wohl noch zehnmal: umſonſt! er war außerſtande, dieſelbe Bewegung wieder hervorzubringen. Was ſag ich! Die Bewegungen, die er machte, hatten ein ſo komiſches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten. Von dieſem Tage, gleichſam von dieſem Augenblicke an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem Jüngling vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu ſtehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unſichtbare, unbegreifliche Gewalt ſchien ſich wie ein eiſernes Netz um das freie Spiel ſeiner Geberden zu legen, und als ein Jahr verfloſſen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menſchen ſonſt, die ihn umringten, ergötzt hatte." Das iſt die Geſchichte aller Modelle: die Maler verderben ſie, indem ſie ihre Schönheit, die im Schlafe wandelt, anrufend erſchrecken, thöricht genug, ihnen Poſen zu commandieren, ſtatt ſie im Atelier herum mit Liſt ſolange zu treiben, zu necken, zu hetzen, bis ſie von ſelber und ohne es zu merken, in ſie kämen.

Endlich können Mütter daraus entnehmen, wie falſch es iſt, den Töchtern immer zu predigen, daß ſie ſich gerade halten ſollen. Ein Mädchen, das dreſſirt wird, ſich zu beobachten, ſein Betragen zu bedenken, ſeine Haltung zu lenken, kann keine Anmuth mehr haben. Und daß jetzt alle wie Grenadiere gehen, iſt kein Troſt.

Digitized by Google

Noch etwas ist merkwürdig an den Marionetten. Natürlich können diese lieben Puppen, wie flink und geschickt sie sind, doch ihr Gesicht nicht bewegen. Ihre Mienen bleiben starr. Deshalb muß man sich hüten, ihnen einen Ausdruck zu geben. Man soll vielmehr trachten, sie mit leeren und unbedeutenden Zügen zu versehen, die gar nichs sagen. Jede Art von Ausdruck ist zu vermeiden, weil sie immer stören wird. Wollte man der Braut etwa, die im ersten Acte zur Hochzeit geht, ein recht süßes, girrendes Gesicht anmalen, so würde sich das wunderlich mit dem zweiten vertragen, wenn sie da, von Mohren geraubt, in der Macht des Wütherich, bei Gesten der Trauer, ja Verzweiflung, immer noch so bräutlich lächelnd strahlen würde. Man muß also für recht nichtige, unbeschriebene und, goetheisch zu reden, nulle Mienen sorgen, die, wenn sie auch für keine Lage recht, doch zur Noth in jede passen oder sie wenigstens nicht stören, allgemeine, indifferente, unausdrückliche Gesichter. Aber nun kann der Zuschauer eine seltsame Täuschung an sich gewahren: ihm scheinen diese todten und stillen Züge im Verlaufe der Handlung plötzlich lebendig und laut, verändern sich, wechseln mit allen Stimmungen, drücken jede Wandlung der Seele mit Treue aus, regen sich auf, spannen sich ab, flehen, zürnen, klagen und er möchte schwören, daß die Prinzessin, die er eben noch so innig schmachten sah, jetzt wild und ergrimmt auf den Bösewicht blickt. Seine Phantasie zögert nämlich nicht, aus den Geberden immer gleich die Mienen zu ergänzen: wie sie eine geballte Faust gewahrt, fügt sie aus eigenem die finstere Stirne

Digitized by Google

hinzu und ſie kann keine Linie der Demuth am Rücken ſehen, ohne gleich auf die Lippen ein Lächeln der Güte zu zaubern. Wir werden alſo inne, daß es genügt, wenn uns der Künſtler nur den Schmerz an einer mächtigen Geberde ſehen läßt; die Miene des Schmerzes geben wir dann aus eigenem dazu. Und umgekehrt: wenn uns der Künſtler den Schmerz auf der Miene zeigt, kann er den Körper in Ruhe laſſen; wir werden ihn von ſelbſt in ſchmerzliche Bewegung ſetzen. Nur hüte er ſich, den Geberden einen anderen Grad von Schmerz als der Miene zu geben; dann würden wir ſtocken, zweifeln, die Illuſion wäre verſtört.

Die Maler wiſſen das lange und nützen es. Roſſetti hat auf dem Titel zu ſeinen Earlay Italian Poets eine Magd dargeſtellt, die ſanft ſich neigend, einen knienden Knaben küßt. Wer ſie ſah, wird nach der Erinnerung die holdſelige Verzückung ihrer Miene preiſen. Aber prüfend wird man gewahr, daß dieſe Verzückung gar nicht in ihrer Miene iſt: erſt der Beſchauer trägt ſie aus ihrer verzückten Haltung hinein. Man denke an die „Hoffnung“ des Watts, die auch die Erhabenheit, die wir in ihrem Geſichte meinen, nur in der Linie des Rückens hat. Man denke an die „Waſſerträgerin“ von Becker-Gundahl.

Die Schauſpieler mögen ihnen folgen. Sie ſollen beherzigen, daß die mächtige Geſte nicht erſt eine Hilfe der Miene braucht und, wenn das Geſicht ſpricht, die Geberden ſchweigen dürfen. Der größten Wirkungen können ſie gewiß ſein, wenn ſie die ganze angeſammelte Kraft einer Leidenſchaft in die Bewegung, ſei es einer

Digitized by Google

Hand, sei es des Rumpfes, bringen und dabei das Gesicht dem Zuschauer zu entziehen wissen.

*

Auch einen Philosophen könnten die Marionetten auf allerhand Gedanken bringen.

Wenn er sieht, wie schön sie sind, weil sie unbewußt sind, wird er versucht, das aufs Moralische anzuwenden. Diese Puppen, sagt er sich, die nur der Schwere folgen, übertreffen den Menschen, der die Triebe der Natur durch die Absichten des Verstandes beirrt. Der Verstand schadet also der körperlichen Schönheit. Sollte er am Ende auch der seelischen schaden? Sollte, wie die Marionette, die eine Kraft allein treibt, schöner ist als ein Körper, um den zwei Kräfte sich streiten, nicht auch eine Seele schöner sein, die sich ihren Instincten ergiebt, statt sie zu zähmen? Was thut denn schließlich der Verstand? Er vermag nichts als nur die Instincte zu hemmen. Er schwächt sie nicht; er bringt nur ihre Aeußerungen um ihre Kraft. Der Zornige, der sich besinnt, ist deshalb nicht weniger zornig; die Besinnung hält nur die Aeußerungen seines Zornes auf; sie bringt uns nicht um den Zorn, sie bringt nur den Zorn um seine Schönheit. Wer ein ästhetischer Mensch sein will und kein anderes Amt anerkennt als sich schön darzustellen, käme also dazu, auf alle Herrschaft über sich zu verzichten und die Schwere seiner Triebe ungehemmt wirken zu lassen, bis er zur flinken Marionette seiner Leidenschaften würde.

Digitized by Google

Und so müßte man die herzigen kleinen Puppen ja eigentlich verbieten, weil sie demoralisiren.

Conrad Dreher.

(Als Gast im Theater a. d. Wien, 1. September 1898.)

Es giebt ein Bild von Lenbach, das einen späten Römer darzustellen scheint, so ein Ungethüm von Eroberer und Räuber aus der schlimmen Zeit. Lorbeer liegt auf dem drohenden Schädel, er blickt verächtlich und die heftige, gebieterisch schnaubende Nase, das brutale und gewaltsam sinnliche Kinn mit der tiefen Grube wüster Begierden lassen einen von Glück und Ruhm verrucht gesegneten Banditen vermuthen. Man zweifelt nicht, daß es irgend ein Cäsar von der Straße sein muß, ein wilder Liebling der Soldaten, durch ungestüme Thaten ohne Maß zur Tyrannei gebracht, Held und Rächer aus dem Pöbel. Das Bild heißt denn auch: Triumphator. Aber in der Klammer steht dabei, daß es ein Porträt des bayrischen Hofschauspielers Conrad Dreher ist, des Münchener Komikers.

Auch Stuck hat Dreher gemalt. Das Blatt zeigt ringsherum allerhand Rollen von ihm und in der Mitte ihn selbst, stolz, düster und unheimlich, jäh wie ein Dolch, zornig wie eine Flamme, ins Dämonische, ja Infernale und Diabolische stilisiert, wie Wiertz im

Digitized by Google

Triomphe du Christ und Baudelaire in den Litaneien den Satan ſahen, von einer bethörend böſen und ſüß verderblichen Schönheit. Um ihn ſind Masken und Caricaturen, lächerliche Fratzen dieſer Welt, und aus ihnen ragt er mit einer unirdiſchen Ruhe wie ein Zauberer und Beſchwörer unter ſeinem Spuk hervor.

Das iſt nun doch merkwürdig, einen Münchener Komiker ſo gemalt zu ſehen, bald als Cäſar, bald als Teufel. Man iſt im erſten Augenblick geneigt, es für einen Witz zu halten. Aber wer die Art ſeiner Kunſt betrachtet und prüft, was denn eigentlich an ihr wirkt, wird gewahr, daß die Maler, indem ſie ihn ſo ſtiliſirten, gerade das Weſentliche ſeiner komiſchen Kraft getroffen haben.

Dreher iſt einer jener Komiker, die gleich lachen machen, ohne erſt was zu thun, bloß indem ſie da ſind. Er braucht nicht erſt Grimaſſen oder Pointen. Er kommt, ſieht ſich um und wie er nur zu reden anfängt, lachen ſchon alle. Er macht keine Witze oder Späße; er macht überhaupt nichts: er ſchielt nicht, er hinkt nicht, er ſtottert nicht, er tänzelt nicht, er näſelt nicht und was ſonſt noch die üblichen Behelfe der Luſtigmacher ſind. Er hat das gar nicht erſt nöthig: alle lachen ja ſchon. Was er zu ſagen hat, wird er immer auf die natürlichſte und ſchlichteſte Weiſe ſagen, wie brave bayriſche Bürger eben reden; wenn er ein Couplet ſingen ſoll, bewegt er ſich kaum, zwinkert kaum, agiert kaum und doch lachen alle. Seine bloße Gegenwart allein iſt ſchon komiſch, weil ſie einen unwiderſtehlichen Contraſt bringt: er ſpricht wie ein Münchner

Spießer, und sieht aus wie ein römischer Kaiser; einen Mortimer oder Romeo sehen wir sich als Staberl betragen. Das ist es: indem diesen Schädel, der einen Helm oder eine Krone verlangt, Gesten begleiten, die eine Schlafmütze und ein Bierkrügel verlangen, weiß er uns das lustige Elend des ganzen Lebens an das Gemüth zu führen. Es ist genau die Komik von Hengeler, Strathman und T. T. Heine. Diese lieben es, realistisch so zu malen, daß es phantastisch scheint: sie malen eine Köchin mit einem Korporal, aber die Linien seiner Uniform und ihrer Schürze sind heraldisch, geben Arabesken. Das erinnert uns, daß nichts auf der Erde gemein und elend genug ist, um nicht doch auch seine Schönheit zu haben, und daß jede Schönheit, wie rein gedacht und gefühlt sie sei, wenn sie aus dem Gedanken und dem Gefühle ins Wirkliche tritt, ein gewisses Elend, einen gewissen Jammer annehmen muß, eben die vom Leben unzertrennliche Form. „Auch Einer" von Vischer, der durch die Tücken der Objecte so bedrängte Idealist, der mit allen Systemen, nur mit den kleinen Drangsalen des Tages nicht fertig wird, hat dieselbe Komik. Es scheint die eigentliche Komik der Deutschen zu sein, die, nicht trunken genug, das Klägliche des Daseins wegzuidealisiren, noch nüchtern genug, aller Schönheit zu entsagen, jenen Contrast nicht verwinden können. Keiner von ihnen kommt je darüber hinaus, daß die Beatrice niest und sich schneuzt, und so finden sie im Niesen und Schneuzen der Beatricen das letzte Räthsel und Geheimniß des Lebens. Darum ist Dreher, mit seinem Profile vom Vatican und seinen

Digitized by Google

Geſten von Schwabing, wohl der deutſcheſte aller Komiker von heute und ſeine Freundſchaft mit Bismarck hat ſo vielleicht einen ſehr tiefen Sinn.

Er hat aber noch etwas, das ſehr deutſch iſt: er iſt nicht nur komiſch, er iſt auch fröhlich. Der Spaß liegt nicht nur darin, daß wir einen Mann, den wir uns nach der Energie ſeiner Züge eigentlich nur in großen Thaten, heroiſch beſchäftigt denken können, ſich jämmerlich mit dem täglichen Elend herumſchlagen ſehen, ſondern, wir haben auch noch die Freude, daß es ihn ſelber freut. Wir amüſiren uns, indem wir ihm anſehen, wie er ſich ſelbſt über ſich amüſirt. Seine Augen lachen ſo herzlich über alles, das ihm in den Verwicklungen der Poſſen paſſirt, daß ſie die Zuſchauer anſtecken. Eine unbezwingliche, ſtille Luſtigkeit, wie ſie nur noch Mitterwurzer und Girardi haben, funkelt aus ihm, deſto liſtiger und verſchmitzter, je toller man es mit ihm und um ihn treibt, und fordert gleichſam das Leben noch muthwillig heraus: Komm nur her und probier's; probier nur deine Kniffe und Ränke: mich kriegſt du doch nicht dran! Sonſt, ohne dieſen munter verwegenen Trotz, hätten wir doch nur ein hämiſches und bitteres Vergnügen an ihm, ſchadenfroh, daß es den anderen in dieſer tückiſchen Exiſtenz auch nicht beſſer geht. Aber ſo können wir von ihm auch noch den Troſt und die Zuverſicht holen, daß uns das Leben ſchließlich ja doch nichts anhaben kann und mit allen Unfällen und Zufällen, Gebrechen und Plagen, Verſuchungen und Qualen für einen tapferen und im Gemüthe unangefochtenen Mann nichts als nur ein heiteres

Digitized by Google

Spiel ist, seine Kräfte zu üben, zu prüfen und zu bewähren. Darum besänftigt seine Kunst, löst allen Aerger und Groll, versöhnt und indem wir kamen, um uns bloß zu belustigen, gehen wir weiser und gerechter fort und kehren mit jenem philosophischen Muthe gegen das Leben zurück, der die eigentliche Absicht der Komödie ist.

Alfred Freiherr v. Berger.

Wenn man den Meldungen der Journale glauben darf, ist es jetzt gewiß, daß Alfred v. Berger Director des Raimundtheaters wird. Schon zum April, wird versichert, will er sein Amt antreten. Es mag also wohl an der Zeit sein, nach einem reinen Bilde seines Wesens zu trachten. Nicht so leicht wird das gelingen: denn jeder sagt anders über ihn aus, er hat Bewunderer, andere verspotten ihn, die Meinungen streiten und die Legende, die von ihm geht, will mit seinen Werken nicht stimmen. Man muß eben alle vernehmen, seinen Ruf anhören und doch auch das Gefühl nicht vergessen, das man etwa selbst aus dem Verkehr mit ihm hat. So wird man ihm noch am ehesten auf die Spur kommen.

Er gilt bei den Leuten als ein dichtender Baron und Redner für Damen. In der That ist es bekannt, daß die Frauen der Finanz und des neueren Adels

Digitized by Google

für ihn ſchwärmen. Sie preiſen ihn als einen ſchönen Geiſt, dem die Worte hold von den Lippen fließen, und verehren ſeine ſo diſtinguirte Art, über äſthetiſche Fragen zu plaudern. Einen angenehmeren Philoſophen für den Salon können ſie ſich gar nicht denken, er iſt als Cauſeur berühmt und man ſieht in ihm den geborenen Rector einer Univerſität für Töchter. Wenn man das hört, meldet ſich in Gedanken gleich die elegante, zierliche, aber doch in unſerem Sinne nicht eben ſeriöſe Geſtalt des Feminiſten Caro an und man denkt an Bellac, der in dem heiteren Stücke von Pailleron den Unterricht preciöſer Perſonen ſo zärtlich beſorgt. So reiht ſein Ruf den Freiherrn v. Berger in eine Gattung ein, die unſterblich iſt: in Paris geht ſie jetzt als Graf v. Montesquiou herum, wir haben Alexander v. Warsberg gehabt, für das junge Deutſchland hat ſie Fürſt Pückler geheißen, Dalberg iſt ſo geweſen und ſchon Molière kennt den äſthetiſch tändelnden, ſüße Madrigale hauchenden Marquis; und ſo hätte man ſich unſeren Baron als einen leichten, mit ſanfter Hand die Blüthen aller Fragen abpflückenden Plauderer vorzuſtellen, voll Anmuth, doch ohne Ernſt, ſchon zufrieden, wenn er nur wieder einen ſeltſamen Gedanken gewunden, ein zwitſcherndes Wort im Salon auffliegen laſſen und Vergleiche, Sentenzen, Paradoxe zum Bouquet gebunden hat. So wird er von der Wiener Legende geſchildert. Hört man ihm jedoch vorleſen zu oder nimmt man ein Feuilleton von ihm her, ſo wird es einem wunderlich gehen: gerade was ſein Ruf verſpricht, hält er gar nicht. Man wird ſofort gewahr, daß er gar kein

Digitized by Google

Causeur, gar kein Feuilletonist ist. Auf die Witze, listigen Zierlichkeiten und Verführungen der Form versteht er sich nicht. Es hat keinen Reiz, wie er etwas sagt. Nur was er sagt, kann oft wirken. Und meistens ist es auch das nicht, sondern wenn man gut zuhört, besteht seine ganze Macht darin, einen fühlen und glauben zu lassen, daß er etwas zu sagen hat. Er ist das gerade Gegentheil von einem Causeur. Dieser weiß von der Sache nichts, aber alle Worte laufen ihm wie dressirte Pudel nach, warten ihm auf und machen ihre Künste. Ihm folgen die Worte gar nicht, sie zögern, wenn er sie ruft, und seiner Sache gewiß, scheint er doch immer von aller Hilfe der Form verlassen. Oft, wenn er spricht, wenn er schreibt, wird man das Gefühl nicht los, daß er Großes und Tiefes weiß, aber es leider nicht äußern kann. Er ringt; man sieht es ihm an, wie er sich quält; er scheint von einem Wort zum nächsten mit Angst zu klettern, rutscht immer wieder aus, fällt immer wieder herab, fängt immer wieder an und keucht vor Mühe. Man kann es nicht begreifen, wie er je zum Rufe eines Causeur, eines Feuilletonisten kam.

Andere nennen ihn einen Doctrinär. Directoren, Regisseure, Schauspieler geben gern zu, daß er über das Theater gescheit zu sprechen und zu schreiben weiß. Aber sie sagen: wir haben nichts davon. Sie behaupten, daß keine Theorie dem Theater helfen kann. Den Geschmack der Laien mag sie fördern; den Schaffenden wird sie höchstens stören. Der Liebhaber mag Betrachtungen über die Malerei mit Nutzen lesen; der Maler

Digitized by Google

ſoll ſich lieber vor ihnen hüten. Es nützt ihm nichts, ſich über ſeine Kunſt Gedanken zu machen: ihr Gefühl ſoll er ſich bewahren; aus dem Gefühle ſeiner Kunſt nur, wenn er es rein und unbedenklich walten läßt, kann er wirken. So mag auch das Publicum immerhin über das Theater nachdenken lernen; es kann ja nicht ſchaden. Aber von der Bühne muß man die Profeſſoren abhalten: den Directoren, den Regiſſeuren, den Schauſpielern würden ſie höchſtens noch ihre guten Inſtincte trüben. Wie vor einem Gelehrten der Dramaturgie hat man oft vor ihm gewarnt, und auch das iſt er nicht mehr, als er ein Cauſeur iſt. Er denkt nicht daran, das Weſen der Bühne in ein Syſtem zu bringen. Er verſucht keine Wiſſenſchaft dieſer Kunſt. Nie iſt er Rötſchern oder Bulthaupt nachgegangen. Seine Bücher haben keine Methode; was man eine gelehrte Abhandlung nennt, hat er niemals über das Theater geſchrieben. Es iſt ihm vielmehr eigen, immer dort, wo man nach langen Argumenten nun einen logiſchen Abſchluß befürchten muß, plötzlich abzuſchwenken und unvermuthet etwas zu ſagen, das gar nicht zu paſſen ſcheint, aber aus einem innigen Gefühle des Theatraliſchen geſprochen iſt. Nie wendet er den Verſtand des Doctrinärs an die Fragen der Bühne; das ſchauſpieleriſche Gefühl ſpricht er immer nur unbedenklich aus.

Alſo: er heißt ein Cauſeur und iſt es nicht, er heißt ein Doctrinär und iſt es nicht. Was iſt er dann eigentlich? Und wie kommt es, daß er doch anders ſcheint? Das iſt ſeltſam. Wer kann dieſe Widerſprüche aufſchließen?

Digitized by Google

Seine Freunde ſagen, daß ſie es können. Sie ſagen: er iſt eben kein Dichter, er iſt auch kein Redner und er iſt ſchon gar kein Gelehrter: dazu hat ihn die Natur nicht beſtimmt; für das Theater, zum Director, zum Regiſſeur iſt er geboren. Er braucht das Theater, um ſeine Seele auszudrücken, ſagen ſie, wie etwa ein Maler ſeine Seele nicht ohne die Mittel der Malerei ausdrücken kann. Ein Menſch, der ein Theater haben muß, um ſeine Natur zu entfalten, und der kein Theater hat — das erklärt alles: er iſt wie ein Raphael mit gebundenen Händen. Was ſoll der thun? Sein Weſen drängt ihn zur Malerei. Er fühlt, daß er malen muß, Er fühlt, daß er ſich nicht anders äußern kann. Er fühlt, daß ſein Leben erſt einen Sinn haben wird, wenn er malt. Aber er kann nicht malen; die Hände ſind ihm gebunden. Wie er ſich auch abwenden will, es treibt ihn immer zur Malerei zurück. Wenn er ſchon nicht malen darf, will er doch ans Malen denken, vom Malen reden. Aber er iſt kein Denker, er iſt kein Redner. Er iſt ja nur ein Maler, und in Gedanken, in Worten kann man nicht malen. Die Gabe, das Maleriſche ins Gedachte ins Geſprochene zu überſetzen, gerade dieſe Gabe mußte ihm die Natur ja verſagen, da ſie doch einen Schaffenden aus ihm machen wollte. Indem er über die Malerei ſpricht, wird er ſchlecht ſprechen, weil er kein Redner iſt, und es wird doch den Leuten merkwürdig nahe zum Herzen gehen, weil er ein Maler iſt. Und nun werden andere kommen und werden ſchließen: wenn man es genau nimmt, ſagt er ja eigentlich gar nichts, aber er wirkt doch, alſo iſt

Digitized by Google

er ein Cauſeur, denn wer mit Reden, die nichts ſagen, doch zu wirken weiß, heißt ein Cauſeur. Und auch die Maler werden an ſeinen Reden keine Freude haben. Sie brauchen ihr Gefühl der Malerei, um aus ihm zu ſchaffen; doch es in Worten auszuſprechen, muß ihnen thöricht ſcheinen. Wozu? Wer es nicht ſchon hat, kann es durch alle Reden doch nicht kriegen. Sie nützen alſo nichts, und ſo wird der arme Raphael von ihnen auch noch ein Doctrinär geſcholten. Es giebt nur ein Mittel, das ihm helfen kann: man binde ihm die Hände los.

So ſagen ſeine Freunde. Man verſteht, was ſie meinen. Sie ſpielen auf die Tragik vieler Menſchen an, die ihr Leben verlieren und die beſten Thaten verſäumen, weil ihnen der Stoff, den ihr Weſen verlangt, die „ihrer Natur analogen Gegenſtände", wie Goethe gern ſagt, fehlen. Es iſt ihnen verſagt, in ihrem unmittelbarem Dialecte vom Herzen zu reden. Sie ſind gezwungen, ſich immer in fremden Sprachen mitzutheilen: da bleibt das Beſte ungeſagt, alles wird gröblich, nur ſo ungefähr können wir ſie verſtehen. Wir würden ſie nicht mehr erkennen, wenn wir ſie einmal in ihrem Dialect hören dürften. Und ſein Dialect, behaupten nun die Freunde des Freiherrn v. Berger, iſt das Theater. Erſt auf der Bühne wird er alles ſagen können, was er in ſeinem Weſen hat. Auf dem Katheder, im Feuilleton mußte er ſich bisher immer bloß ſo pantomimiſch behelfen. So behaupten ſeine Freunde.

Ich weiß nicht, ob ſie Recht haben. Das kann heute noch niemand wiſſen. Es iſt ja möglich, daß ſie ſich täuſchen laſſen; es iſt möglich, daß er überhaupt

Digitized by Google

nichts zu ſagen hat, dann kann man ihm eben nicht helfen. Aber viele Anzeichen, ja ſein ganzes Leben beſtätigen ihre Vermuthung. Immer hat es ihn, wie mit einer magiſchen Gewalt, zum Theater hingezogen; er hat ſich nicht erwehren können; zu mächtig iſt dieſer Ruf über ihn geweſen. Viele Gaben, die das Amt eines Directors verlangt, ſind in ſeinem Beſitz. Er iſt literariſch genug, um den ſchlechten, falſchen Launen der Menge nicht nachzugeben; nie wird er aus ſeinem Theater einen Circus, ein Orpheum machen. Aber er fühlt doch auch das Weſen der Bühne zu groß, zu rein, um ſich von Liebhabereien, von äſthetiſchen Spielen verleiten zu laſſen; man darf ruhig ſein, daß er Experimente meiden wird. Ein theurer Name, den das deutſche Theater nicht vergeſſen kann, ſteht wie ein guter Engel an ſeiner Seite: bei Förſter hat er inſcenieren gelernt, in der Burg iſt er als Geſelle freigeſprochen worden; daß er ſein Handwerk kann, darf man wohl glauben. Mit Schauſpielern hat er lange und innig gelebt, intimer kann man ſich mit ihrer Art nicht mehr verbinden: er muß wohl ihre Abſonderlichkeiten gut verſtehen, er kann ſich von ihren Grimaſſen nicht täuſchen laſſen. Nie hat das Leben eifriger daran gearbeitet, jemanden zum Director auszubilden. Nichts fehlt ihm. Nur eine Gabe hat er, die einen Director freilich fördern kann, aber es iſt auch möglich, daß ſie ihm gefährlich wird. Sie darf nicht verſchwiegen werden.

Wer ihn kennt und beobachten durfte, unterläßt es nicht, ſeine diplomatiſche Begabung zu loben. Es heißt, daß er jeder Intrigue gewachſen iſt. Er ſoll es

Digitized by Google

verſtehen, die unausgeſprochenen Motive den Menſchen abzuſehen und indem er ihnen nachzugeben ſcheint, weiß er ſie auszunützen. Gegner, Concurrenten, falſche Freunde wird er durch ſchlaue Züge los; bevor ſie noch etwas ahnen, müſſen ſie ihm ſchon dienen. In der Behandlung der Preſſe, obſtinater Schauſpieler und mitredender Gönner ſoll er ein unvergleichlicher Künſtler ſein. Das wird ihm gewiß ſehr nützen. Aber es iſt doch auch eine Gefahr dabei. Kein Director kommt aus, ohne ſo ein Diplomat zu ſein. Aber es kann ihm geſchehen, daß er über dem Vergnügen an der Diplomatie, die doch nur dienen ſoll, ſein Amt vergißt, das ja doch noch wichtiger iſt. Es kann ihm paſſieren, ſo ſtolz auf ſeine Intriguen zu werden, daß er gar keine Zeit mehr hat, auch den Director zu zeigen.

Das ſind die Gedanken, die jene Meldungen der Journale entbinden. Ich habe ſie ſo hingeſchrieben. Große Hoffnungen erwachen; ob er ſie halten wird, kann niemand wiſſen. Gewiß iſt, daß ſeine Ernennung das Raimundtheater heben wird; ſein bloßer Name ſchon ſtellt es ſofort neben das Burgtheater und das Volkstheater hin. Nun wollen wir ſehen, ob er auch die Kraft haben wird, es auf dieſer Höhe zu behaupten.

Digitized by Google

Der Zerrissene.

(Posse mit Gesang in drei Acten von Johann Nestroy. Zum ersten Mal im Raimundtheater aufgeführt am 23. Mai 1896.)

Ob denn Nestroy heute eigentlich noch wirkt, wird jetzt oft gefragt. Enthusiasten betheuern, daß er nichts von seiner komischen Gewalt verloren hat, immer jünger wird und unser kritischeres, nachdenklicheres Geschlecht sogar einen geheimen Ernst seiner Späße vernehmen läßt, den jene treuherzige, naive und genügsame Zeit gar nicht bemerkte. Statt an Wirkung einzubüßen, meinen sie, daß er unter uns, je hastiger und ironischer wir werden, erst recht aufleben und gedeihen wird. Erfahrungen scheinen das zu bestätigen. Niemals hat man ihn in den letzten Jahren vergeblich angerufen. Kennt sich ein Director gar nicht mehr aus, versagen die Hoffnungen und ist keine Novität mehr da, der er vertrauen könnte, so ist es Sitte geworden, Nestroy zu spielen. Der hat noch immer geholfen, das hat sich noch immer verlohnt. Man denke doch, daß sogar das Berliner Deutsche Theater in dieser Saison keinen stärkeren Erfolg als mit dem „Lumpaci-Vagabundus" gehabt hat; nie sind die Kenner mit der Menge einiger gewesen. Sollten die Enthusiasten Recht be-

Digitized by Google

halten? Ist wirklich die Zeit für Nestroy jetzt erst gekommen?

Zugleich wird man gewahr, daß Raimund auf einmal nichts mehr „macht". Niemand will es noch zugeben, man hat nicht den Muth. Raimund ist ein Dogma geworden: wer an ihm zweifelt, heißt gleich ein schlechter Wiener. Das mag man nicht riskieren. Sieht man jedoch den Leuten bei seinen Vorstellungen zu, so kann man sich nicht verhehlen, daß er ihnen eigentlich langweilig ist. Sie reden sich ein, sich zu unterhalten, sie kommen ja schon mit dem festen Vorsatze hin. Aber seine Poesie sagt ihnen nichts mehr, seine Witze treffen sie nicht mehr. Wer aufrichtig ist und unbekümmert auf sein Gefühl hört, muß bekennen, daß in dem ganzen Raimund kaum drei, vier Scenen sind, die heute noch wirken: das Wiedersehen des Valentin mit seinem Herrn und die Kinder im „Verschwender", der Auszug aus der Köhlerhütte im „Alpenkönig und Menschenfeind" und die Scene der Jugend im „Bauer als Millionär". Das ist aber auch alles und wir müssen es mit so preciösen, abgeschmackten und albernen Sachen, mit einer so falschen Empfindelei, mit so leeren Declamationen entgelten, daß wir nicht auf die Kosten kommen. Jene Scenen wirken freilich lieb, aber wir können das billiger haben: wir fühlen dasselbe vor einem dünnen alten Spinett, bei jeder Altwiener Tracht oder wenn wir auf alten Gravuren jene so feierlichen Herrschaften mit ihrer umständlichen und rührenden Gravität über das Glacis spazieren sehen. Es muß damals, das lassen uns diese Dinge fühlen,

Digitized by Google

im engen Leben jener pedantiſchen und verſchnörkelten Leute ganz kleine herzige Stimmungen gegeben haben, die dann verloren wurden. Wir kennen ſie nicht mehr, wir ſind ihrer unfähig geworden und wir verlangen ſie uns jetzt auch gar nicht, was ſollten wir denn in unſerer anderen Welt mit ihnen thun? Sie ſind auch gewiß nichts Großes geweſen, kein theuerer Beſitz der Menſchheit, das ſpüren wir. Aber ſie rühren uns, weil wir ſie nicht mehr haben können. Manchmal möchten wir gern wieder klein ſein und mit gefalteten Händen am Ofen ſitzen, lauſchend, was eine alte Magd erzählt; wie ſchön haben wir uns damals gefürchtet! Es iſt eine liebe Erinnerung. Aber möchten wir deshalb im Ernſte wieder Kinder ſein? Nein, wir ſpielen mit ſolchen Wünſchen bloß und es iſt wohl auch ein bißchen Eitelkeit dabei: wir reden uns vor, wie ſchön und lieb es damals geweſen iſt, um uns ſo recht bedauern, aber auch bewundern zu dürfen, wie groß und ſtark wir ſeitdem geworden ſind. Würden wir unſere Stimmung verfolgen können, ſo möchte es offenbar werden, daß es gar nicht jene kleinen Dinge von damals ſind, die uns rühren, ſondern unſere eigene Diſtanz von ihnen rührt uns. Vor Mitleid mit uns ſelber werden wir weich: es muß doch ſchrecklich ſchwer ſein, gar ſo groß zu ſein! Das läßt uns Raimund inne werden; den letzten Schimmer unſerer Kindheit hat er aufgefangen, dieſes milde und gedämpfte Licht laſſen wir in traulichen Stunden gern über uns fließen.

Wenden wir uns nun Neſtroy zu, ſo werden ſeine Werke ganz anders zu uns reden. Man ſagt wohl

Digitized by Google

von ihm, daß ihm nichts heilig gewesen ist. Deutlicher müßte man sagen, daß er ein ganz neuer Mensch gewesen ist, der nichts von der Vergangenheit in sich hatte. Zärtlich alte Dinge auf den Händen zu tragen, ist seine Sache nicht; mit dem Verstande rennt er alles kritisch an; es muß von guter Jugend sein, sonst hält es seinen Puff nicht aus. Er ist der erste Kopf in der Wiener Geschichte, der vom alten Oesterreich gar nichts mehr hat; draußen steht er, schaut zu und muß lachen. Ganz neue Wesen sieht er sich noch in ganz alten Formen bewegen; das kommt ihm komisch vor. Was die Leute scheinen, das ist gar nicht mehr da; was da ist, hat noch gar keinen Schein. In Costümen laufen alle herum und es freut ihn, sie zu zupfen, bis das Costüm in seinen Händen bleibt. Aber er ist doch noch mehr als nur ein spöttischer Verneiner der Vergangenheit gewesen: er hat in einer Zeit der Erneuerung und Verwandlung aus ganz leisen und behutsamen Anfängen Dinge vernommen, die später erst reif wurden. In diesem Sinne möchte er es wohl verdienen, unser Balzac zu heißen. Wie dieser, hat er zuerst die neuen Elemente der Ordnung gesehen, die unvermerkt eben erst langsam aufzuwachsen begann, und wenn man gesagt hat, daß die ganze Entwicklung der französischen Gesellschaft eigentlich bloß die Consequenzen aus Balzac gezogen und noch immer seitdem nichts hervorgebracht hat, das nicht schon im Balzac stehen würde, so darf man dasselbe für uns von Nestroy behaupten. Auch er hat Typen gesehen, die es im Leben später erst wurden, hat aus sich erschaffen, was das Leben nach

Digitized by Google

ihm erſt ſchuf, und die Dinge aufgezeigt, bevor ſie noch eigentlich da waren. Auch er hat vorausgeſchaut; durch alle Nebel hat er ſchon die Linien der neuen Zeit erblickt. Er iſt gleichſam ſchneller geweſen als das Leben und oft iſt ſeine Satire ihren Gegenſtänden vorgegangen.

Dafür iſt der „Zerriſſene“, der jetzt im Raimundtheater, mit Geſchmack und Verſtand inſcenirt, geſpielt wird, ein gutes Beiſpiel. Man kann ſich nicht leicht eine modernere Geſtalt denken als dieſen Herrn von Lips. Man nehme einmal an, das Stück wäre unbekannt und würde anonym heute gegeben, ſagen wir im Burgtheater, wohin ja Neſtroy früher oder ſpäter doch kommen wird, und mit Mitterwurzer als Lips. Nun geht der Vorhang auf, die erſten Scenen ſind vorbei und der Hausherr kommt, mit den nämlichen Worten, nur hochdeutſch und in jenen ausgefranſten und abgeſetzten Sätzen der „modernen“ Dialoge:

„Ich hab' vierzehn Anzüg', theils licht und theils dunkel,
Die Frack und die Pantalon, alles von Gunkel,
. . . . . .
Und doch . . . müßt' ich erklär'n wem den Grund von mein' Schmerz,
So ſtündet ich da, wie's Madel beim Sterz.
Meiner Seel, 's is a fürchterlich's G'fühl,
Wenn man ſelber nicht weiß, was man will.

Bald möcht' ich die Welt durchflieg'n, ohne zu raſten,
Bald is mir der Weg z'weit vom Tiſch bis zum Kaſten,
Bald lad' ich mir Gäſt' a paar Dutzend ins Haus,
Und wie ſ' da ſind, ſo werfet ich ſ' gern alle 'naus.
Bald ekelt mich 's Leben an, das Grab nur mir g'fallt,
Gleich darauf möcht' ich werd'n über tauſend Jahr' alt,

Digitized by Google

Bald ärg're ich mich d'rüber, daß' Frauenzimmer giebt,
Gleich d'rauf möcht' ich, daß alle in mich wär'n verliebt.
Meiner Seel, 's is a fürchterlich's Gefühl,
Wenn man selber nicht weiß, was man will.

Aha, würden die Leute sagen, schmunzelnd und schon bei den vierzehn Anzügen, theils licht und theils dunkel, nach dem jungen Dichter im Parkette sehend, den sie mit seinen exotischen Hemden und unglaublichen Cravatten gern necken. Aha, das geht auf unsere „Jungen"! Nach der zweiten Strophe würden die Aerzte loben, wie genau da „die männliche Hysterie der Gegenwart" geschildert wird, das Unstete und Launische der Neurastheniker. Sollte das Stück nicht am Ende von Nordau sein? Fängt der Blasirte dann an, über sein „ödes, abgeschmacktes Leben" mit den „faden Alltagsgenüssen" zu klagen, nach Abenteuern lechzend, und ruft er aus: „Für mich ist also keine Hoffnung auf Aufriegelung, auf Impuls", so könnte es keinen Zweifel mehr geben, wer gemeint ist. Ja, bei dem: „Wenn einem kleinen Buben nix fehlt und er ist grantig, so giebt man ihm a paar Pracker und 's is gut — vielleicht helfet das bei mir auch", würde es gewiß an einer stürmischen Demonstration nicht fehlen, an einer moralischen Züchtigung, wie die Zeitungen schreiben würden, die sich diese „Decadenten" und „Sensitiven" im Griensteidl wohl merken werden. Käme dann aber gar noch die Stelle:

Wixer: Du mußt Dich zerstreuen.
Lips: Das is leicht g'sagt, aber mit was?
Wixer: Wir begleiten Dich, geh auf Reisen.

Digitized by Google

Lips: Um zu ſehen, daß es überall gleich fad is.

Stifler: Nein, er meint Naturgenuß, Alpen, Vulcane, Katarakte . . . . .

Lips: Sag mir ein Land, wo ich was Neues ſehe, wo der Waſſerfall einen andern Brauſer, der Waldbach einen andern Murmler, die Wieſenquelle einen andern Schlängler hat, als ich ſchon hundertmal geſehen und gehört habe. Führ mich auf einen Gletſcher mit ſchwarzem Schnee und glühenden Eiszapfen . . . Segeln wir in einen Welttheil, wo das Waldesgrün lilafarb, wo die Morgenröthe paperlgrün is . . . Laßt mich aus, die Natur kränkelt auch an einer unerträglichen ‚Stereotypität' —"

da würden wir ſelbſt, auf die es geht, die Betroffenen ſelber, zugeben müſſen: ja, das iſt echt; der Mann kennt uns! Solche Anwandlungen haben wir oft geſpürt, ſo ſind wir in jener Zeit der Senſationen geweſen, ärgerlich über die immer gleiche Natur, unzufrieden mit der einfachen Schönheit der Dinge, nach beſonderen Farben, unerhörten Tönen, nie verkoſteten Gefühlen lechzend edlere Blumen träumend, wildere Gerüchte ſuchend, unerſättlich. So hat es unſere Maler gelüſtet, mit rothen Bäumen, violetten Monden eine elegantere Welt zu beſchwören. So ſind unſere Muſiker begierig, neue Diſſonanzen zu erlauſchen, der alten Harmonien müde. Und wir hätten die Citate auf der Zunge, aus Huysmans und Oscar Wilde, um die Anſichten des Herrn von Lips zu beſtätigen. Ja, müßten wir geſtehen: was er da zu ſeinen Freunden ſagt, iſt genau dieſelbe Theorie

Digitized by Google

der Décadence wie in A Rebours; nur daß es halt auf wieneriſch etwas gemüthlicher klingt.

In vielen Stücken von Neſtroy laſſen ſich ſolche Stellen finden, die unſerer Gegenwart abgelauſcht ſein könnten. Leicht wäre es, aus ihnen die luſtigſten Satiren auf die heutigen Menſchen zu ziehen. Freilich müßte man ihnen allerhand abnehmen, das heute nicht mehr wirkt, und ſie in unſere Zuſtände bringen. Ihren lebendigen Gehalt bewährend, ſollten wir ihnen die alten Formen abſtreifen, dann wären ſie unwiderſtehlich. Aber dazu müßten wir ja freilich Dramaturgen haben.

Ermete Zacconi.

(Gaſtſpiel im Carltheater vom 10. bis zum 14. April 1897.)

Es iſt erſt drei, vier Jahre her, daß die Italiener Ermete Zacconi ihren größten Schauſpieler nennen. Plötzlich flog ſein Ruhm auf, Wunder wurden von ihm erzählt, man ſtellt ihn dort unten noch über die Duſe; Salvini und Roſſi ſind vergeſſen. Bei uns iſt er zuerſt durch einen Artikel bekannt geworden, den Roberto Bracco in der „Zeit“ geſchrieben hat. Nun haben wir ihn geſehen. Als er kam, wußten kaum die paar Kenner ſeinen Namen, am anderen Tag ſprach die ganze Stadt von ihm. Als er Mittwoch ſchloß, wollten die Leute nicht aus dem Theater fort: die Frauen

Digitized by Google

ſchwenkten die naſſen Tücher, die bleichen Männer die Hüte, immer wollte man ſeine guten blauen Augen noch einmal ſchauen, immer noch einmal. Seit dem Debut der Duſe haben wir in Wien nichts Aehnliches erlebt. Es war ein Delirium.

Ermete Zacconi iſt von kleiner Geſtalt, ein bißchen ſchwer und befangen, ja faſt ungeſchickt an Alluren, nicht ſchön, nicht elegant, gewöhnlich im Ausſehen und Betragen. Kurze Beine, denen wir nichts Heroiſches zutrauen, eine ſtarke harte Naſe, die ein ſtarres Profil giebt, etwas Brutales um den Mund — alles gloßt an dieſem langſamen und blöden Menſchen. Den ſchönen blauen Augen können wir nicht zumuthen, mehr als Güte, die ſcheue Güte verprügelter Hunde, und allenfalls noch die tiefe Angſt, die brave, doch ſchwache Menſchen vor dem Leben haben, auszudrücken. Die Stimme, unmelodiſch, ja monoton, wird in der Leidenſchaft heiſer und rauh. Nein, ſagen wir uns in der erſten Minute, mit dieſem defecten Körper kann man kein Schauſpieler ſein! Mag er die mächtigſte Seele haben, was hilft es, wie ſoll er ſie denn äußern? Wie kann er irgend eine Technik annehmen, da ihm doch alle Mittel fehlen, die jede Technik verlangt? Und ohne Glauben, beinahe mitleidig ſehen wir ihm zu. Da, auf einmal fangen ſeine Hände, große derbe Hände mit ſchweren Fingern, zu reden an, die Kniee ſtimmen ein, aus dieſem plumpen Leib ſcheinen auf einmal tauſend Zungen zu wachſen. Nun wacht auch ſeine Miene auf. Wie iſt das möglich? Immer derſelbe ein wenig müde, gleichſam etwas entſchuldigende, leiſe abbittende Blick

Digitized by Google

der demüthigen blauen Augen, immer daſſelbe unveränderliche Profil, eine Maske kann nicht ſtarrer ſein — und doch weiß dieſe ſtumme Miene jeden inneren Wink zu articulieren? Wie ſoll das möglich ſein? Wie „macht“ er das? Und nun werden wir allmählich gewahr, daß er ſich, da ihm zu jeder anderen die Mittel fehlen, ſeine eigene Technik geſchaffen hat, eine ganz neue Technik, die Technik ſeines defecten Körpers. Da ſeine Augen, immer gütig und ſanft, nichts ſagen können, hat er gelernt, mit den Brauen zu ſprechen: indem er dieſe bald hebt, bald ſenkt, jetzt runzelt, dann wieder beinahe umzubiegen, ja aufzuſträuben ſcheint, daß ſie oft wie Schlangen ſich winden und züngeln, gelingt es ihm, über jede Art von Zorn oder Schmerz zu gebieten. Seine Naſe iſt hart, aber er hat gelernt, ihre breiten Flügel ſo mit ſeiner Nervoſität zu beherrſchen, daß er ſie blähen, ſpreizen und einziehen kann, bis von ihnen ein Blitzen und Sprühen über die ganze ſonſt ſo unbewegliche Miene kommt. Durch eine ſolche Volubilität der unteren Lippen kann er auch den ſchweren, ſchwülſtigen Mund beſchleunigen und wenn ſein Leib immer ſtumpf und im Schlafe bleibt, ſo ſind Hände und Füße deſto lebendiger und lauter: es ſcheint oft, daß ſie plötzlich untereinander zu murmeln, ja miteinander zu ſchreien anfangen, jeder Finger ſagt ſeine Meinung, eine ganze Debatte der Nerven laſſen ſeine Hände oft hören. Er ſpricht, er malt, er ruft, er lacht und weint, ja er horcht mit den Fingern; es ſind Finger, die bitten, drohen, entſchuldigen, anklagen und vertheidigen können, und immer ſieht man ihren Zorn oder Schmerz dann durch

Digitized by Google

den Arm bis in die Schultern rieſeln. Dieſelbe Beredſamkeit haben ſeine Beine: während noch der Partner ſpricht, anwortet er ſchon mit den Füßen, durch eine Nervoſität der Kniee, durch ein Zucken oder Schlenkern, durch ein leiſes Wanken im Schritt; die Worte, die er dann ſagt, ſind nur noch wie ein letztes Echo. Indem er ſo Organe reden läßt, die wir auf der Bühne noch nicht gehört haben, kommt er zu Wirkungen, die unbeſchreiblich ſind. Die Menge duckt ſich vor ſeiner Gewalt, man wagt kaum zu athmen und wenn er dann endlich fort iſt, ſchreien die Leute auf wie geängſtigte Thiere.

Ermete Zacconi iſt der größte Techniker, den ich kenne. Neben ſeinen Bravouren ſcheint alles andere kindiſch. Es giebt keinen zweiten, der ſo erzählen kann: ſcheinbar in der einfachſten Weiſe der gemeinen Menſchen, und doch glauben wir jedes Wort zu ſehen! Niemand hat eine ſo entſetzliche Macht über ſeinen Körper: wenn er es will, ſcheinen ſeine Knochen ſich zu biegen, ſein Fleiſch ſchrumpft ein, er vermag zu erröthen und zu erblaſſen. Die Phaſen der Paralyſe in den „Geſpenſtern," die Wirkungen des Strychnin im „Bürgerlichen Tod" — niemals iſt Grauſigeres auf der Bühne gewagt worden! Und es hat doch, das iſt das Merkwürdige, es hat doch Leute gegeben (ich muß es von mir ſelbſt geſtehen), die dabei unbeweglich blieben, im Innern ſtill. Ich wurde den Gedanken nicht los: unſer Baumeiſter kann ja gewiß nicht ein Zehntel von dem, aber, aber! — Der Baumeiſter kommt herein, geht zum Souffleur, ſtellt ſich in ſeiner gelaſſenen und behaglichen Weiſe hin, rührt kaum die Hände, blickt ins Publicum, kann nicht

Digitized by Google

ſprechen, weiß meiſtens den Text nicht einmal und iſt froh, wenn er wieder draußen iſt, aber wir lachen mit ihm und wir weinen mit ihm und wir ſind ſelig, daß es ſolche Menſchen auf der Erde giebt, die eben doch ſchön iſt! Dies hat mich Zacconi nie empfinden laſſen, denn er hat mir ſeine Seele nicht gezeigt, ich habe immer nur ſeinen Körper in tauſend Künſten geſehen. Hat er denn auch eine Seele? Ich weiß es nicht. Niemand kann es wiſſen. Fühlt er, wie andere Menſchen fühlen, leidet er, wie wir leiden, kann er ſich mit uns freuen? Oder macht er nur alles nach? Davon erfahren wir durch ſeine unheimliche Kunſt nichts. Iſt er, hätte Goethe gefragt, iſt er „eine Natur?“ Ich weiß es nicht, Niemand kann es wiſſen: aus ſeinen Rollen fühlt man nichts. Aber, haben andere geſagt, das iſt eben gerade der echte Schauſpieler: ſelber gar nichts, ſondern alles, was die Rolle will; der ideale Affe, wie ihn Nietzſche genannt hat. Sollte das wirklich der vollkommene Schauſpieler ſein? Nichts aus ſich, auf Befehl alles, was man will? Keine Natur zu haben, aber jede anzunehmen, die eine Rolle giebt, ohne Reſt, ohne daß etwas Perſönliches übrig bleibt — das wäre das Ende dieſer Kunſt, während es doch in allen anderen Künſten der Anfang iſt, ſelbſt etwas zu ſein, und dann: dies den anderen mitzutheilen? Nun, heute iſt in der Kunſt nichts gewiß. Aber wir, wir hier in Wien, ſollten uns erinnern, daß uns der Schauſpieler immer nur als Menſch gegolten hat. Das iſt unſere Tradition: wir achten die Technik, lieben können wir nur den Menſchen. Ihr wollen wir nicht untreu werden!

Digitized by Google

Noch einmal

Ermete Zacconi.

(Als Gaſt im Carltheater ſeit dem 20. September.)

Als Zacconi im März das erſte Mal zu uns kamen, kannten kaum ein paar Kenner ſeinen Namen, am anderen Tag ſprach die ganze Stadt vor ihm. Sein Abſchied in der morte civile iſt mir unvergeßlich: die Leute wollten aus dem Theater nicht fort, weinend winkten ihm die Frauen zu, die Männer ſchwangen ſchreiend die Hüte, immer mußte er ſich in ſeiner freundlichen, gutmüthigen und ein bißchen linkiſchen Weiſe wieder verneigen, es iſt ein Delirium geweſen. Seit der Duſe hat hier kein Schauſpieler ſo gewirkt.

Mir war dabei ſeltſam zumuthe: ich konnte zu keinem reinen Gefühl kommen, ich kannte mich nicht aus. Iſt er ein bloßer Virtuoſe, iſt er mehr? Ich fand es nicht. Ich ſaß da und lauſchte, aber ſein Weſen konnte ich nicht hören. Ich bewunderte ihn, aber ich konnte ihn nicht lieb haben. Man verzeihe das preciöſe Wort, aber es ſagt genau, wie mir war. Nie habe ich einen Schauſpieler mehr bewundert, aber eben nur als Schauſpieler: den Menſchen konnte ich in ſeinen Rollen nirgends ſpüren, er verſchwand mir in der Rolle. Das werden manche für ein Lob nehmen,

Digitized by Google

ich will aber vom Schauſpieler mehr als ſeine Rolle empfangen: er ſoll mir mit ihr ſeine Natur ſchenken. Ich will auf der Bühne Menſchen von edler Art ſehen, damit ich durch die Erinnerung an ſie beſſer werde. Dies iſt der alte Sinn unſeres Burgtheaters, von dem mag ich mich nicht losmachen. Ich frage immer, was mir ein Schauſpieler mit nach Hauſe giebt: eine Größe, die ich erſt durch ihn erfahren habe, eine Grazie, die mir ſonſt fremd war, eine Heiterkeit, die ich ihm verdanke. Schiller hat geſagt: „Der Schauſpieler ſoll zuerſt dafür ſorgen, daß die Menſchheit in ihm ſelbſt zur Zeitigung komme.“ Iſt das bei Zacconi? Ich ſaß da und lauſchte, aber ich konnte nichts Menſchliches vernehmen. Die paar Leute, die bei uns denſelben hohen und ſtrengen Begriff von der Schauſpielkunſt haben, ſagten nun: Er iſt eben doch nur ein Virtuoſe, kein großer Menſch. Aber dabei wollte ich mich auch nicht beruhigen. Ich glaube, wir machen es uns zu leicht, wir halten die Menſchen für kleiner als ſie ſind: man muß ſie nur mit großen Augen anſehen. Es iſt im Aeſthetiſchen wie im Moraliſchen. Ich vermuthe nach und nach auch, daß es gar keine ſchlechten Menſchen gibt: wenn man ſie nur mit Güte anſieht! Für den lieben Gott, der nicht nervös iſt, ſind gewiß alle Menſchen gut.

Soweit war ich mit Zacconi gekommen: er ließ mich nicht mehr los. Ich konnte nicht enthuſiaſtiſch ſein und dabei hatte ich doch das Gefühl, daß es ungerecht iſt, ihn einen Virtuoſen zu nennen. Ein bloßer Virtuoſe hat nicht dieſe Macht. Ich habe jetzt ſeinen

Digitized by Google

Oswald zum dritten Mal gesehen, ich kenne alle Nuancen, ich weiß: jetzt kommt der Truc mit den Händen, die versagen, jetzt wird die Zunge stolpern, jetzt läßt er das Weiße der Augen spielen. Ich könnte das copieren, ich könnte es jeden lehren. Besteht also seine ganze Kunst wirklich nur aus diesen Nuancen, so muß es mir möglich sein, mich ihr zu entziehen. Der bloße Techniker wirkt nur auf den, der seine Technik noch nicht weiß; solange sind wir paff. Haben wir sie selbst gelernt, so kann er uns nichts mehr anthun; wir lächeln als Wissende. Ich bin nun sehr neugierig gewesen: ich war entschlossen, mich gegen ihn zu wehren und ihm nicht mehr, wie man wohl sagt: „hereinzufallen". Es hat mir nichts geholfen: ich habe mich ihm nicht entziehen können, er ist stärker gewesen. Ich bekenne, daß ich, seine sämmtlichen Nuancen kennend und erwartend, wieder so paff gewesen bin wie das erste Mal. Dann muß er doch mehr als ein bloßer Virtuose sein? Dann muß doch auch etwas Menschliches da sein? Aber wenn etwas Menschliches da ist, warum spüren wir es dann nicht? Was ist überhaupt das Menschliche an ihm, wie sollen wir es nennen? Ist es Jugend, ist es Grazie, ist es Geist? Und warum müssen wir erst so lange lauschen, warum hören wir es nicht gleich? Es scheint doch, das etwas an ihm nicht in Ordnung ist.

Ich glaube jetzt schon zu vermuthen, was eigentlich sein Wesen ist. Sein Wesen ist eine ungeheure Energie. Wenn man Redner beobachtet, so wird man gewahr, daß es ziemlich gleich ist, was sie sagen: manche reden sehr gescheit, aber man hört ihnen nicht zu; andere

Digitized by Google

ſchwätzen und man hört ſie doch an. Die Wirkung einer Rede iſt die Summe zweier Kräfte: die kleinere Kraft iſt der Sinn des Geſprochenen, die größere iſt die Energie des Sprechers. Von Koſſuth hat man geſagt, er hätte das Vaterunſer aufſagen können, und es wäre auch genug geweſen, um eine Revolution zu machen. So groß war ſeine Energie: ſie hatte es gar nicht nöthig, ſich erſt in einen Sinn umzuſetzen; ſie floß aus allen Worten in die Hörer. Zacconi iſt ſo ein Koſſuth der Mimik. Wir kommen gar nicht dazu, uns auf die Schönheit oder Wahrheit ſeiner Geberden zu beſinnen: ſie ſind nur als Drähte ſeiner Energie da, einer ungeheuren Energie, die wie der Blitz in uns fährt. In ihrem Banne liegen wir da, ſie lähmt uns. Sie iſt aber noch von einer beſonderen Art: ſie ſcheint nicht die Energie der Geſunden zu ſein, ſondern eine gewaltſame, ſozuſagen gereizte und erbitterte, die der Geiſt dem Körper abgetrotzt hat, eine unkörperliche und reine Energie aus ſich ſelbſt. Wenn wir einen Rieſen einen Thaler zerbrechen ſehen, ſo werden wir eine ruhige Freude daran haben. Aber man denke ſich einen ſchmalen, blaſſen Knaben, der dasſelbe thut. Das iſt Zacconi. Den Triumph des Willens läßt er uns fühlen: durch unſere Nerven, fühlen wir bei ihm, können wir, wenn wir ſie ſpannen, doch die Herren der Welt ſein, wir ſchwachen und geringen Menſchen.

Nun aber die andere Frage: Wenn er doch etwas Menſchliches hat, eben dieſe Energie, und uns alſo mehr giebt als bloß die Rolle, die er eben ſpielt, warum ſpüren wir denn das nicht gleich? Wie kommt es, daß

Digitized by Google

wir erſt ſo lange ſuchen müſſen? Gerade dieſe Energie müßten wir hören können: ſie iſt uns nicht fremd. Die kräftigen Leute ſind es heute auf eine gewaltſame Art: ſie haben ſich entſchloſſen, kräftig zu ſein; ſie müſſen ſich dazu zwingen. So ſollte man denken, daß wir für Zacconi empfänglich ſind. Was hindert uns, was hindert ihn? Es muß doch ein Hinderniß geben. Etwas ſteht zwiſchen ihm und uns. Was? Ich glaube es jetzt zu wiſſen. Es iſt nicht wahr, daß er ein bloßer Virtuoſe iſt; er giebt uns mehr als ſeine Rolle, in jeder Rolle giebt er uns eine ungeheure Energie von einer ſehr feinen und rein ſpirituellen Art. Dieſe muß uns ſo theuer ſein, als es uns die Jugend oder die Grazie oder die Heiterkeit iſt, die die anderen geben. Aber es iſt etwas vor, wie eine Wand zwiſchen ihr und uns; da kann ſie nicht durch. Dieſe Wand iſt ſeine Technik. Mit einer unglaublichen Kraft hat er ſich eine ſo große Technik geſchaffen, daß er ſie jetzt ſelbſt nicht mehr beherrſchen kann, ſondern am Ende ihr Knecht geworden iſt. Seine Technik ſpielt über ihn ſelbſt hinweg; ſie iſt ihm über den Kopf gewachſen: nun kann ſie mit ihm machen, was ſie will, und ſie will nichts als ſich zeigen. In jeder Rolle hat er einen Moment, wo ihm ſeine Technik auf einmal durchgeht. Dann verſchwindet alles: die Rolle, ſeine Energie, er ſelbſt — alles iſt weg und nur dieſe furchtbare Technik rollt, rollt, rollt immer weiter. Daher auch das Phantaſtiſche, das Unheimliche ſeiner Wirkungen: Etwas Todtes ſcheint da über den Lebenden Herr zu werden, der Lehrling hat das Zauberwort verloren. Ein Pinſel

Digitized by Google

fängt zu denken und zu fühlen, ja fängt so stark zu wollen an, daß er den Maler mitschleppt, der sich nicht mehr erwehren kann, der Maler ist zum Instrument geworden. Wir haben das auch in der Literatur erlebt, bei den jungen Franzosen: diese können die Worte nicht mehr bändigen, die Sprache rennt ihnen durch und schleift sie mit. Das ist sein tragischer Fall: dieser Meister der Schauspielkunst ist von der Schauspielkunst überwältigt worden.

Das sind meine Vermuthungen über Zacconi. Ich weiß nicht, ob sie Recht haben. Ich habe sie erzählt, wie sie mir nach und nach gekommen sind, damit man sie prüfe.

Verismo.

(Zum Gastspiel Zacconi im Carl-Theater.)

Mit einer unbeschreiblichen Macht hat Zacconi den Moretti in dem Schauspiel „I Disonesti" von Rovetta gespielt. Seine Scene mit der Frau im zweiten Act kann man nicht schildern. Wie er sie packt, durch das Zimmer schleift, an den Ohren reißt, anschnaubt, schüttelt und würgt, auf sie tritt, auf ihr kniet, ja in sie hineinzukriechen scheint, das hat man auf der Bühne noch

Digitized by Google

nicht erlebt. Wie betäubt, zermalmt ſind die Leute dageſeſſen und haben nicht mehr zu athmen gewagt. Nie habe ich Menſchen im Theater ſich ſo fürchten und entſetzen geſehen. Und dann ſind ſie fortgegangen und haben geſagt: Schade daß das Stück ſo ſchlecht iſt!

Darüber möchte ich nun ein Wort ſagen. Was ſoll das heißen, daß das Stück ſchlecht iſt, wenn es doch wirkt? Wenn ein Stück die Kraft hat, uns im Theater lachen oder weinen zu machen, wie es will, ſo iſt es ein gutes Stück; eine andere Definition giebt es nicht. Die Ausrede gilt hier nicht, daß das Publicum ſchlecht war: es war unſer Publicum, wie es eben iſt, auf das wir alle wirken wollen. Dieſes hat das Stück bezwungen. Wie darf man dann ſagen, daß es ſchlecht ſei? Man wird einwenden: in dieſer Darſtellung! Nun, in einer ſchlechten Darſtellung kann auch der „Hamlet“ lächerlich werden. Warum iſt man dann eigentlich auf das Stück ſo böſe? Ich bekenne: als ich es las, bin ich es auch geweſen. Beim Leſen habe ich es auch für ein ſchlechtes Stück gehalten, im Theater habe ich mich ihm doch nicht entziehen können. Das iſt ſeltſam. Wie ſoll man es erklären?

Es geht übrigens nicht bloß Rovetta ſo. Es iſt bei uns Giacoſa, Praga und den ernſten Stücken Braccos auch nicht beſſer gegangen. In ihrer Heimat gelten dieſe Autoren als große Dichter, hier behandelt man ſie wie bloße Macher. Ihre Stücke wirken auch auf uns, aber wir ſagen nachher doch, daß ſie ſchlecht ſind. Wir ſagen das von der ganzen Schule Alle Veriſten ſind für uns einfach „unliterariſch“. Da ſollte

Digitized by Google

man aber doch einmal sagen, warum. Warum sind sie nicht literarisch in unserem Sinne? Was fehlt ihnen?

In unserem Sinne ist ein Stück nur dann literarisch, wenn es sein Thema, seinen „Fall" durch die Mittel, über die die Literatur verfügt, ohne fremde Hilfe zu bewältigen weiß. Mir scheint, wir können noch immer das alte Buchdrama nicht vergessen, das steckt uns noch immer im Kopf. Wie im alten Buchdrama lassen wir dem Autor nur gelten, was er uns aus seiner eigenen Kraft giebt. Er darf sich von keiner anderen Kunst helfen lassen. Sagt er: Hier reiche ich selber nicht aus, da versuche ich es mit Musik, so nennen wir ihn schon „unliterarisch": wir wollen kein Melodram. Wer den Maler zu Hilfe ruft, ist auch „unliterarisch": wir nennen ihn einen Sardou. Das alles ist uns „Panorama". Ein gutes Stück in unserem Sinne muß alles sich selber verdanken, es darf sich nirgends etwa s ausleihen: nicht einmal bei der Schauspielkunst Ein gutes Stück, in unserem Sinne, muß für sich fertig sein, ohne erst den Schauspieler zu brauchen. Es mag dann auch gespielt werden, aber es muß auch, wenn es nie gespielt würde, an sich etwas sein, es darf nicht erst durch das Spiel lebendig werden.

Das ist unsere alte Anschauung. Ich habe nichts gegen sie. Ich sehe nur nicht ein, warum man es nicht auch einmal anders versuchen darf. Jene Autoren haben gesagt: wir wollen uns alles selber machen. Gut. Warum sollen nun aber andere Autoren nicht sagen: Nein, wir machen es lieber mit dem Schauspieler zusammen? Ist das ein Verbrechen? Ich kann

Digitized by Google

gewiß ſagen: es reizt mich, dieſe Stimmung durch die Violine auszudrücken. Aber warum ſoll ich nicht auch ſagen dürfen: Nein, ich nehme lieber Violine mit Clavier oder gar das ganze Orcheſter? Wird man dann den Part der Violine oder den Part des Claviers ſchlecht finden, weil er ſelber, allein, nicht alles enthält, ſondern das andere dem Partner läßt? Wer will überhaupt beſtimmen, wieviel dem Clavier zukommt, wieviel der Violine? Wie ich es eintheile, das iſt doch meine Sache, wenn ich es nur ſo eintheile, daß es ſchließlich wirkt: daß ich meine Stimmung „herausbringe“. Im Muſikaliſchen wird mir jeder beiſtimmen. Alſo warum ſoll das im Theatraliſchen nicht gelten? Das Stück ſoll wirken: weinen machen, lachen machen, dieſelbe Stimmung am Ende ſpüren laſſen, aus der es am Anfang entſtanden iſt. Wie es das macht, iſt ſeine Sache: durch den Dichter allein, wo dann der Schauſpieler ja eigentlich zum bloßen Vorleſer wird, oder durch den Schauſpieler allein, wie in einer idealen Pantomime ohne Muſik, die man ſich von Zacconi wohl denken könnte, oder durch den Dichter mit dem Schauſpieler zuſammen, wo jeder ſeinen Part beſorgt, keiner das Ganze. Dies ſcheint mir die Neuerung der italieniſchen Veriſten zu ſein. Doch wird man es kaum eine Neuerung nennen dürfen, denn ſie können ſich auf einen guten Patron berufen: auf Shakeſpeare.

Man leſe einmal ein Stück von Shakeſpeare ſo, wie wir die Stücke dieſer Veriſten leſen: nur das Literariſche prüfend, ohne Zuthun einer ſchauſpieleriſchen Wirkung! Da wird überall etwas fehlen, nie abſolviert

Digitized by Google

der Dichter ſelber den Fall, es bleibt immer ein Reſt: eben der Part für den Schauſpieler. Der Schauſpieler darf hier kein bloßer Vorleſer ſein, er muß neben dem Dichter aus ſich ſelber wirken. Iſt der Dichter das Clavier, ſo muß er die Violine ſein. Dasſelbe verſuchen die Italiener. Sie wollen gar nicht Stücke ſchreiben, wie wir ſie gewohnt ſind: in welchen der Dichter allein, aus Eigenem, das Thema zu beſtreiten hat. Nein, ſie wollen es mit dem Schauſpieler theilen. Er ſoll ſeine Kraft hergeben, ſie die ihre, und nun gilt es, die eine auf die andere zu ſtimmen. Man darf ihnen alſo nicht vorwerfen, daß ſie etwas nicht können, was ſie doch gar nicht können wollen, ja gar nicht können dürfen: die rein literariſche Löſung des Themas. Sie wollen ja gerade, daß ein Reſt bleiben ſoll: eben der Part für den Schauſpieler. Unſere literariſche Kritik kann ihnen nicht ſchaden, weil ſie ſie ja gar nicht trifft, und kann ihnen nicht nützen, weil ſie ja nicht ihre Abſichten hat. Man könnte ſie eigentlich bloß als Schauſpieler kritiſieren. Mit den Augen des Schauſpielers müßte man jede Scene betrachten: Hier mutheſt du mir mehr zu, als in der Macht des Schauſpielers iſt; oder: Hier haſt du es verſäumt, mir einen Platz anzuweiſen. Nur ſo könnte man ihnen gerecht werden.

Wir haben nicht viele Stücke bei uns, die daſſelbe verſuchen. Die „Heimat“ iſt ſo ein Stück, darum hat ſich auch die ganze deutſche Kritik mit ihr nicht zu helfen gewußt. Meine alte „Juana“, die man nächſtens im Raimundtheater giebt, will ſo ein Stück ſein. Ich hatte da vor, mich in das Thema mit dem Schauſpieler zu

Digitized by Google

theilen: er hat die Violine, ich will ihn auf meinem Clavier bloß begleiten. Es kann sein, daß das Verhältniß falsch ist: vielleicht muthe ich dem Schauspieler mehr zu, als in seiner Macht ist; vielleicht habe ich es auch schlecht vertheilt. Vielleicht muß ich das Experiment ein paar Mal machen, bis mir die rechte Dosierung gelingt. Vielleicht wird sie erst einem andern gelingen. Aber das Experiment, meine ich, werden wir auch in unserer Literatur machen müssen.

Schon um unserer Schauspieler willen. Wir klagen immer über sie. Wenn Fremde kommen, müssen wir uns schämen, wie wenig die unseren können. Man sehe sich jetzt die Truppe im Carltheater an! Da kann der Kleinste mehr als unsere Großen. Er kann mehr, das heißt: er beherrscht seinen Körper und er hat eine Technik, sozusagen eine mimische Geläufigkeit, der nichts zu schwer ist. Diese haben unsere Schauspieler nicht. Woher sollen sie sie denn auch haben? Bei den guten Stücken in unserem Sinne ist sie ja gar nicht nöthig. Da muß der Dichter alles aus Eigenem besorgen und schleppt den Schauspieler an seiner starken Hand mit. Ja, hier ist der schlechte Schauspieler fast im Vortheil gegen den guten, weil er schwächer ist und sich williger fügt. Kommt in so einem Stück ein Zorniger vor, so hat schon der Dichter alles gethan, um den ganzen Zorn durch seine Mittel darzustellen; den Schauspieler braucht er eigentlich gar nicht. Während ein Verist aus Eigenem bloß die Decoration für den Zornigen stellt, den lebendigen Zorn selbst muß erst der Schauspieler geben. Wir muthen unseren Schauspielern nichts zu, sie sollen

Digitized by Google

ſich doch einmal auf ihre Füße ſtellen! Laſſet uns Stücke für ſie ſchreiben, meinetwegen ſchlechte Stücke in jenem alten Sinn, aber die unſere Schauſpielkunſt aus dem Winkel ziehen werden!

„Noth kennt kein Gebot."

(Ein Volksſtück in 3 Acten von Rudolf Chriſtoph Jenny. Zum erſten Mal aufgeführt im Raimund-Theater am 12. September 1896.)

Wir ſehen ein dürftiges, kahles und ängſtliches Gemach. Hier ſitzt das Elend. Es mag den Leuten einſt beſſer gegangen ſein, daher haben ſie noch eine gewiſſe Scham, ſie wehren ſich noch, ſie hoffen noch immer. Noch widerſtehen ſie dem wilden Taumel der Verzweiflung, noch ergeben ſie ſich nicht dumpf. Hell und rein wird die Stube gehalten, mit guten Worten tröſten ſie ſich und, der Lehren braver Eltern eingedenk, glauben ſie, daß es dem Menſchen, wenn er nur Geduld hat, nicht wankt und redlich ſeine Pflicht thut, ja doch am Ende nicht fehlen kann. Wir fühlen, bei frommen, vertrauenden Leuten zu ſein, denen das böſe Schickſal nichts anhaben kann, weil ſie es getroſt hinnehmen und ſich nicht verſtören laſſen. Es iſt ſchön, wie ſie in Liebe zuſammenhalten. Der Mann, der Karl Berger, ein Zimmermann

Digitized by Google

aus Tirol, weiß ſich manchmal ſchon gar keinen Rath mehr, die Zeiten ſind ſchlimm und arge Reden der Genoſſen klingen ihm dann im Ohr, aber er hält doch an ſich, klagt nicht und thut luſtig, um nur ſeine arme kranke Frau nichts merken zu laſſen und die Sterbende nicht zu ängſtigen. Auch ſeine Schweſter, eine junge Näherin, ſagt ihre trüben Gedanken nicht, damit es dem Bruder und der Schweſter nicht noch ſchwerer wird. Der Kranken geht es elend, ſie kann kaum mehr durch das Zimmer, huſtet und ſtöhnt, ſchon fühlt ſie den Tod hinter ihrem Stuhle ſtehen, aber ſie zwingt ſich zu lächeln, um nur die beiden nicht zu kränken. Dieſe ſchüchterne und verſchämte Poeſie von braven Menſchen im Elend wird uns ſo herzlich geſchildert, daß man bisweilen an Dickens denken mag.

Nun ſchleicht das Schickſal näher. So ſchlimm iſt es ihnen noch nie gegangen. Kein Geld im Hauſe, die Genoſſen ſtriken, Berger kann nichts verdienen, die Frau liegt im Sterben und wenn ſie bis Mittag den Zins nicht haben, werden ſie delogiert. Die Hausfrau ließe ja mit ſich reden, ſie iſt eine gute Perſon, die ſelbſt nichts hatte, bevor ſie der Fabrikant, gegen den Willen ſeiner Familie, zur Frau nahm. Aber das Haus wird, bis der Max, ihr Sohn, mündig ſein wird, von ihrem Schwager, Doctor Bernhardt, verwaltet, einem pedantiſchen und ſtrengen Juriſten, der hart iſt und auf die Bergeriſchen noch eine beſondere Wuth hat: denn er weiß, daß ſein Neffe die Clara, die Schweſter des Zimmermanns, gern hat, und will nicht, daß dieſelbe Dummheit in der Familie noch einmal

Digitized by Google

geſchieht. Können ſie nicht zahlen, dann ſollen ſie fort, das iſt ſein Recht und es wäre die einfachſte Löſung der ganzen Geſchichte; er kennt keine Sentimentalitäten. Er wird zu Mittag kommen; mögen ſie zuſehen! Der Hausmeiſter, eine unangenehme Caricatur nach dem Figaro, ſo etwa in der Art des Wenzel vom Herrn Oberlieutenant, iſt ſchon zum zweiten Mal da, das Zinsbuch in der Hand. Dabei geſchieht es ihm, indem er plauſcht, daß er aus dem Buch eine Note von fünfzig Gulden verliert. Sie fällt auf den Boden, er merkt es nicht. Nun kommt Berger zurück, der um Geld gegangen iſt. Er hat nichts gefunden, keine Arbeit und kein Geld — und das kranke Weib und der Zins, der Zins! Aber wenn ihm auch das noch geſchieht, daß er mit der Sterbenden auf die Straße geworfen wird — „wenn das wirklich g'ſchicht, bin i' meiner Seel' imſtand' und hilf mit, a paar Häuſer in d' Luft blaſen!" So ziſcht es in ihm von Grimm und Gram, böſe Gedanken werden ſtark, das Unrecht, das ihn bedroht, giebt ihm Haß und Trotz ein. In dieſer zornigen und verwegenen Laune bleibt er allein. Er weiß ſich nicht mehr zu helfen, verzweifelnd rennt er hin und her. Da — was iſt das, was liegt da auf dem Boden? Er bückt ſich, hebt es auf und erſchrickt. Es iſt der Fünfziger, den der Hausmeiſter verloren hat. Er hält die Note in der Hand und ſieht ſie an. Ja, damit wäre ihm geholfen! Wer kann ſie nur verloren haben? Er weiß, daß der junge Herr früher hier war, es liegt noch ſeine Cigarette da. Dem jungen Herrn würde das nichts machen, fünfzig Gulden mehr oder weniger,

Digitized by Google

das merkt so ein Herr gar nicht — und ihm wäre geholfen, ihnen wäre geholfen! Aber er darf das doch nicht! Nein, es darf nicht sein! Er ist doch kein Dieb! Freilich, er könnte es ihm ja später zurückgeben, es wäre doch bloß auf ein paar Tage, nur damit er jetzt nicht mit der sterbenden Frau auf die Straße muß! Es wird ja wieder besser werden, er ist immer fleißig gewesen, er wird wieder verdienen und dann, dann kann er das Geld zurückgeben, er will es ja nicht behalten, es handelt sich doch bloß um ein paar Tage, er nimmt es eigentlich nur zu leihen; das kann doch nicht so schlimm sein, ist es besser, wenn er mit der sterbenden Frau auf die Straße muß? Und er hält den Fünfziger noch immer und starrt ihn an. Da hört er die Clara kommen, unwillkürlich steckt er ihn ein. Er will ihn ja nicht behalten oder er wird es sich jedenfalls noch überlegen, aber die Clara soll nichts wissen. Jetzt schreit die Anna auf, die draußen in der milden Sonne sitzt. Er stürzt hin, sie ist fahl und röchelt. Wo ist das Recept, geschwind in die Apotheke! Aber die Clara hat keinen Kreuzer mehr. Er läuft weg, gleich ist er zurück und gibt ihr die Medicin ein, sie wimmert leise und stöhnt. Da kommt ein Bub herauf, den der Hausmeister zum letzten Mal um den Zins schickt, der Herr Vormund ist schon unten. Der Zimmermann legt die Hand auf sein zitterndes Weib, mit der anderen wirft er dem Buben dreißig Gulden hin. Der geht, der Doctor kommt, Anna röchelt noch einmal und ist todt. Während die Geschwister an der Leiche weinen, vom guten Doctor milde getröstet, hören sie ängstlich

Digitized by Google

den Hausmeiſter fragen: „Wiſſen's net, Herr Doctor, iſt da ka Fuſz'ger g'funden worden? Jeſſas! Wie werd' i denn den erſetzen?“

Lange haben wir auf der deutſchen Bühne einen ſo vehementen Act nicht vernommen. Er läßt uns nicht mehr los, gleich ſind wir in der Gewalt ſeiner Stimmung, wir müſſen mit, es iſt kein Entrinnen, er ſchleift uns nach. Wir fühlen, daß der Zimmermann gar nicht anders kann; ſo enge ſchließt ihn das Schickſal ein, daß wir nicht zweifeln, jeder von uns hätte dasſelbe gethan. Wir wiſſen, daß er es thun muß, und wiſſen doch auch, daß er, wenn er es thut, daran zu Grunde gehen muß. Eine unabwendbare Tragödie ſehen wir ihre ſchwarzen Flügel über uns breiten. Wir ſagen uns vor, wie es kommen muß: der Hausmeiſter kann das Geld nicht erſetzen, er wird ſeine Unſchuld betheuern, der Vormund iſt nicht der Mann, ſich gemüthlich zu beruhigen, man wird ſuchen, es kann nicht ausbleiben, daß Berger verdächtig wird, den der Vormund, ärgerlich über die Liebelei ſeines Neffen mit der Clara, ſchon lange nicht mag; und nun denken wir uns, an der Leiche der armen Frau, den unerbittlichen Juriſten, erſt mit Liſt, bald brutal inquiriren, bis der Zimmermann gefangen iſt. Wird er nun bekennen? Bei ſich mag er ſich ſchuldig, gegen den Advocaten muß er ſich im Rechte fühlen und, wie uns die beiden geſchildert wurden, iſt es nicht denkbar, daß nicht zuletzt der Berger wie ein wildes Thier auf ſeinen Peiniger ſpringt. So hätten wir die echte Tragödie, da wir einen Menſchen, dem wir doch recht geben, unaufhalt-

Digitized by Google

ſam zum Verbrechen, ins Verderben getrieben und dabei, ja dadurch zu einer Größe, einer wilden Schönheit anwachſen ſehen, die ihm ſonſt fremd waren, ſo daß wir das tückiſche Schickſal, das wir fürchten, doch am Ende verehren.

Der zweite Act betritt denn auch dieſen Weg. Es kommt, wie es kommen muß. Berger wird verdächtig; der Vormund, der verhindern will, „daß ſich hier wiederholt, was einſt der Mutter meines Mündels gelungen iſt", fängt ihn zu verhören an. Der Zimmermann trotzt: „I bin ka Dieb, Sie können mir nix beweiſen!" Der Vormund ruft die Polizei, nun wird ihm doch angſt: „Um mei arm's Weib willen, thuns mer das nit an!" „Das Geſetz kennt kein Mitleid", erwidert der Juriſt. Da ſchreit er auf: „Was?! Das Geſetz?! — Du getrauſt di no' auf's G'ſetz z' b'ruaf'n?! Du willſt uns geg'n G'ſetz von heut auf morgen auf d' Straß'n werf'n und haſt noch die Frechheit, dich auf's Recht z' b'ruaf'n! Ueberleg' diar's, was du thuaſt! Wenn i weg'n Unehrlichkeit nur an oanz'ge Stund ſitz'n muaß — nachher iſt miar's gleich, wenn zwoanzig Jahr draus werd'n! Aber du ſollſt miar's z'erſt büaß'n, Hund, miſerabler!" Und er hebt die Axt und da — aber das muß man geſehen haben, da kommt auf einmal der kleine Max, der Neffe, herein, verbietet ſich den Spectakel und erklärt feierlich: „Ich werde auf keinen Fall dulden, daß Sie die Ehre des Bruders meiner Braut verunglimpfen." Der Wachmann geht, der Doctor Bernhardt geht auch und wir merken beſchämt, daß man uns zwei Acte lang nur gefoppt hat:

Digitized by Google

der Bub wird das Mädl kriegen, der Hausmeister wird seinen Fünfziger kriegen, der Zimmermann hat eine gute Lehre gekriegt und wir leben in der besten der Welten und von einer Tragödie ist gar keine Rede. Man hat uns nur ein bischen aufregen wollen, aber es war doch bloß ein Spaß. Wir sind schön aufgesessen.

Man hat geschrieben, daß der dritte Act, der nun folgt, an den seligen Benedix erinnert. Mir scheint' das hat der selige Benedix doch eigentlich nicht verdient. Er ist ja kein Shakespeare gewesen, aber er hat auch gar nicht so gethan; es ist ihm nicht eingefallen, alle tragischen Geister zu beschwören, um sie dann schuhplatteln zu lassen. Es läßt sich gar nicht sagen, wie verrucht erbärmlich dieser letzte Act ist. Die Gesinnung einer Gouvernante drückt er durch die banalsten Mittel der Posse aus.

Herr Rudolf Christof Jenny ist gewiß ein Talent, aber er scheint leider, ästhetisch genommen, kein Charakter zu sein. Er kann sehr viel, er hat nicht nur die Gabe der theatralischen Wirkung, er hat mehr: er kann nicht nur die größten und die stillsten Gefühle gestalten, Zorn und Erbarmen, sondern er muß einmal das Wesen und den letzten Sinn des Dramas vernommen haben. Es scheint ihm nur eins zu fehlen: es ist ihm nicht ernst. Er blinzelt immer ins Parterre, ob es denn den Leuten auch recht ist; denkt er, daß es das Publikum vielleicht anders haben will, so giebt er gleich nach und er ist immer bereit, seine Muse mit der Kasse zu betrügen. Gelänge es ihm, ernst und unerbittlich

Digitized by Google

zu werden, so wären wohl Anzeichen da, daß man ihn noch einmal neben Anzengruber nennen wird. Geht er aber seinen Schlendrian in der Furcht des Publikums fort, so wird er bald nur so ein Philippi sein, ein Lakei aller schlechten Instincte. Nun mag er wählen.

Das Stück wurde gut gespielt und war schlecht inscenirt. Gewaltig, ja mit Größe stellte Herr Klein den Zimmermann hin. Fräulein Niese ist nie einfacher und rührender gewesen; Fräulein Krauß, Frau Laska und Herr Godai secundierten angenehm. Der Regie gelang es nicht, die verzagte Poesie armer Wohnungen zu treffen. Aber sie sollte doch wenigstens ein gewöhnliches Zimmer stellen können. Der letzte Act spielt bei der Hausfrau im ersten Stock, rechts ist ein Fenster, durch dieses sieht man auf Bäume in einen Garten hinaus, gleich nebem dem Fenster ist eine Thüre, da geht dann die Clara ab: sie muß also beim ersten Schritte in den Garten fallen und sich die Beine brechen.

's Katherl.

(Volksstück in fünf Aufzügen von Max Burckhard. Zum ersten Mal aufgeführt im Raimundtheater am 25. November 1897.)

Um mich zu ärgern, sagt man mir oft:
Was phantasieren Sie da immer von einer neuen

Digitized by Google

Kunſt der jungen Wiener? Wo ſind denn die großen Künſtler, wo denn? Warum zeigen ſie ſich denn nicht? Nein, es wird Ihnen nicht gelingen, ſie in die Höhe zu loben. Mag mancher nicht ohne Talent ſein — es fehlt ihnen doch an Werken, die auf die Enkel zu gelangen erwarten dürfen. Sehen Sie ſich doch um, wo wäre denn ſo ein Werk? Wenn Sie ſich nicht durch den Wunſch verführen laſſen, ſo müſſen Sie doch ſelber zugeben, daß, bei allem Lärm von heftigen Hoffnungen, durch Ihre Jünglinge noch nichts geſchehen iſt, das auch nur an die fünfzig Jahre zu leben gewiß ſein könnte. Alſo! Wozu dann der ganze Tumult?

Aber ich ärgere mich gar nicht, ſondern antworte: Sie haben ja recht: ich kann Ihnen kein Werk unſerer jungen Leute nennen, das verlangen dürfte, auf das nächſte Geſchlecht zu kommen. So ein Werk giebt es noch nicht und wird es vielleicht ſogar niemals geben. Sie wiſſen, was ich von Hofmannsthal und Andrian hoffe, aber dies liegt in der Hand des Schickſals. Es iſt möglich, daß wir jenes „große Werk" niemals bekommen werden; das darf ich nicht leugnen. Aber ich bin deswegen gar nicht ſo traurig und gar nicht beſchämt: denn ich denke, daß es ſich, wenn man den Sinn unſerer Bemühungen nur verſteht, gar nicht um die „großen Werke" handelt. Ich fange an, je mehr ich meine Leidenſchaft jetzt der Cultur unſeres Vaterlandes zuwende, immer mehr zu vermuthen, daß für die Größe einer Zeit und die Schönheit ihrer Menſchen im Scheinen und im Sein die „großen Werke" gar nicht ſo wichtig ſind, als wir zuerſt meinten, ſondern

Digitized by Google

daß wir lieber für unsere tägliche Umgebung sorgen sollen. Was hat die Monna Lisa wohl eigentlich für die Menschheit gethan? Wenn wir alle Jahrhunderte zusammenrechnen: wie viele Leute wird es schließlich gegeben haben, die sie empfinden können? Ist es nicht vielleicht wichtiger, die Leute auf schöne Sessel zu setzen und in prächtige Kleider zu thun, so daß ihre Geberden von selbst edler werden müssen? Die „großen Werke" geben uns selige Extasen, aber dann erwachen wir und dann ist wieder das tägliche Leben um uns, das gemeine und elende Leben aller Tage, was haben wir da schließlich von den „großen Werken"? Nein, wir wollen lieber ins Dasein der Leute Dinge von stiller Anmuth stellen, kleine Zeichen der ewigen Schönheit, die sie bei jedem Schritt erinnern sollen. Dies ist es was wir zu thun haben: lasset uns den allgemeinen' ästhetischen Wohlstand unseres armen Landes vermehren. In den guten Zeiten ist der Mensch auf seinem Wege durch das Leben von lauter schönen Dingen umgeben. Dahin möchten wir es bringen. Enthusiasten werden finden, daß das ein Wunsch von kleiner Gesinnung ist. Ich habe mich halt bescheiden gelernt. Es kränkt mich gar nicht mehr, wenn meine Freunde keine Monna Lisa malen und keinen Hamlet schreiben. Möchten sie nur bewirken, daß in fünfzig Jahren bei uns die Leute besser wohnen, die Bücher schöner gebunden werden und die Frauen mit einer feineren Anmuth lächeln als heute! Dann hätten wir, was mir — man verspotte mich nur! — wichtiger ist als die Kunst: dann hätten wir eine Cultur.

Digitized by Google

Beſſere Möbel, beſſere Kleider — alſo ein gutes Kunſtgewerbe. Für die Literatur heißt das: Theaterſtücke, die der Menge gefallen, ohne daß ſich der Dichter zu ſchämen braucht. Ich werde gar nicht traurig ſein, wenn ſich herausſtellt, daß unter den jungen Wienern kein Shakeſpeare iſt. Aber ich bin blamiert, wenn unter ihnen kein Bauernfeld und kein Raimund iſt. Bauernfeld oder Raimund ſein, damit meine ich: die alte Form der Tradition annehmen, aber ſie mit unſerer neuen Poeſie füllen. Wird das gelingen? Dies iſt die Frage, die über unſer Thun und Taugen entſcheiden wird. Darum habe ich mich über das „Katherl" ſo ſehr gefreut, das wir Donnerstag im Raimundtheater geſehen haben.

Mit dieſem „Katherl" iſt es eine merkwürdige Sache. Beim Leſen ſagt man ſich: das iſt ganz in der Tradition des alten Wiener Stückes, Behagen und Sentimentalität glücklich vermiſchend; das muß den Leuten rieſig gefallen, da können ſie lachen und weinen! Und man lächelt wohl im Stillen bei ſich über die guten Leute und freut ſich über den klugen Autor. Aber ſitzt man dann unter den Leuten, um ihm zuzuſehen, wie er ſie klug und bedächtig in ſein Netz fängt, da paſſiert es einem, daß man auf einmal ſelbſt zu den guten Leuten gehört: mit den guten Leuten lacht man über die alten Späße und weint mit ihnen über das Traurige unſeres Lebens. Iſt das nicht ſeltſam? Und was noch ſeltſamer iſt: man hat nachher gar keinen Aerger, daß man dem Autor ins Netz gegangen iſt. Man iſt froh, wieder einmal ein paar Stunden ein

Digitized by Google

Menſch geweſen ſein. In dieſer guten und reinen Stimmung hat uns das Stück entlaſſen. Können „Künſte“ ſo ſtark ſein? Vermag die „gute Mache“ ſo viel? Ich kann das nicht glauben, ſondern es wird wohl ſo ſein, daß ein echtes und lebendiges Gefühl in jeder Form immer Macht über uns hat. Die Liebe ſagen ſich die Menſchen auch ſeit tauſend Jahren mit denſelben Worten und dieſelben Worte tönen doch immer wieder wie zum erſten Mal. Laſſet uns nicht nach neuen Worten ſuchen, laſſet uns das Alte empfinden!

Schnitzler im „Freiwild“, Halbe in der „Mutter Erde“, ich im „Tſchaperl“ — wir ſuchen jetzt alle dasſelbe, jeder auf ſeine Art: das, was man ein gutes Theaterſtück nennt, zu machen, aber ſo, daß es ſich doch auch vor dem modernen Geſchmacke ſehen laſſen kann. Keinem von uns iſt es noch ſo gut gelungen als dem Autor das „Katherl“. Das große Publicum hat ihm zugejauchzt und die Kenner haben eingeſtimmt.

Herr Director Gettke hatte mir erlaubt, bei einigen Proben des „Katherl“ zu ſein. Ich habe da ſehen können, wie klug und fein er in ſeiner ruhigen und ſtrengen Weiſe zu inſcenieren weiß, erſt die großen Linien des Stückes ziehend, dann mit einer ſtillen Gewalt nach und nach alles aus den Schauſpielern holend, was ſie zu geben haben. Nie hätte man dem munteren Fräulein Nieſe dieſe Kraft, dieſe bis zum Tragiſchen anwachſenden Empfindung zugetraut! Nie hätte man in Herrn Straßmeyer eine ſolche Wahrheit und Natur vermuthen können! Nie hätte man von dem liebenswürdigen Herrn Burg ſo viel

Digitized by Google

Schärfe, eine ſo ſichere Verwegenheit erwartet! Mit Takt hilft Fräulein Zampa einer gefährlichen Rolle nach, behaglich ſteht Herr Krug, kräftig Herr Balajthy, mit einer weiſen Ironie Fräulein Krauß neben ihr; lauten Beifall hat Frau Anatour, in kleinen Rollen ſchließen ſich Fräulein Sobjeska, Fräulein Giesrau, Fräulein Fenzella, Frau Kneidinger und Herr Heller angenehm an.

Das neue Ghetto.

(Schauſpiel in vier Acten von Theodor Herzl. Zum erſten Mal aufgeführt im Carltheater am 5. Januar 1898.)

Zehn oder zwölf Jahre wird es her ſein, daß Theodor Herzl zuerſt bekannt geworden iſt. Damals ſchrieb er im Berliner Tageblatt wöchentlich eine „Plauderei“ und man ſagte: ein neuer Paul Lindau! Er verſuchte da, auf eine deutſche Weiſe das zu ſein, was bei den Franzoſen ein chroniqueur heißt: alſo einer, der die Ereigniſſe des Tages in Worte abzieht, um mit dieſen wie mit Bällen zu ſpielen, indem er ſie wirft, fängt, vertauſcht und in ſeiner graziöſen Hand ſo tanzen macht, daß man einen angenehmen Wirbel und Schwindel ſpürt. Den ſchweren Deutſchen impo-

Digitized by Google

nirte das, und sie bewunderten den jungen Wiener, der fast wie ein Franzose war. Fast wie ein Franzose war er auch in seinen Stücken, die durch eine beweglichere Anmuth, eine raschere Sprache und das Moussirende ihrer ganzen Art das damalige deutsche Lustspiel übertrafen. Man empfand das als etwas sehr Hübsches, aber doch Imaginäres, ich möchte fast sagen: Unreelles. Bei aller Freude konnte man sich doch nicht entschließen, es ihm zu glauben. Er war amüsant, aber unwahrscheinlich. Man sah nicht, wo er stand, sondern er schien so in der Luft zu hängen und das ist uns doch ein ängstliches, ja widerwärtiges Gefühl.

Ein paar Jahre später sehen wir ihn in Paris. Er soll da für die Neue Freie Presse correspondieren, über Politik, über Theater, über alles Interessante. Da geht es ihm seltsam. Er schreibt noch eine Weile in seiner alten, feuilletonistisch mit den Namen der Dinge sich amüsierenden Weise weiter, aber es geschieht ihm, daß die Worte platzen, seine Worte werden vom Leben das hinter ihnen ist, auf einmal gesprengt: das Wirkliche bricht aus ihnen hervor. Er erlebt, daß die Worte kein Spielzeug sind, sondern einen großen Ernst in sich haben: als Zeichen der Mächte, die um uns walten. Etwas hübsch zu sagen, scheint ihm jetzt ein leerer und unheiliger Scherz, eine Versündigung an der Majestät des Lebens. Er will sich jetzt nicht mehr mit Worten betrügen, nicht mehr in Worten vergeuden. Er will jetzt erkennen, was da ist. Er will ein Wirklicher werden. Er hängt nicht mehr so in der Luft, er hat die Erde betreten.

Wieder in Wien, ist er ein anderer geworden.

Digitized by Google

Er „plaudert“ nicht mehr, er ist nicht mehr „geistvoll“, sondern er trachtet jetzt, wahr zu sein. Er hat den Schleier der Worte vom Leben gezogen und schaut es an, staunend, erzürnt oder traurig. Und nun kommt eine tiefe Sehnsucht über ihn, selber etwas im Leben zu werden. Leben wir denn, wenn wir bloß schreiben? Das Reden wird ihm verhaßt, er will thun. Im Wirklichen eine Spur von sich zu lassen wird sein Wunsch. Er sucht einen Anschluß an das Wirkliche. Da findet er sein Volk. Sich an sein Volk zu schließen, seiner alten Art würdig zu sein und ihm durch eine That zu helfen, das ist jetzt sein Sinn.

Betrachten wir das genau, wie er vom Spiel mit Worten zum Ernst des Lebens, also von einer imaginären zur realen Existenz vorgedrungen ist, so werden wir bemerken, daß dieser einzelne Jude ein gutes Beispiel des ganzen Judenthums ist. Das ganze Judenthum ist in den letzten zehn Jahren denselben Weg gegangen. Einige Zeit haben sich die Anführer der Juden mit Leidenschaft bemüht, ihr Judenthum abzulegen, ihre Rasse zu verleugnen und ihren Instincten untreu zu werden. Sie wollten keine Juden mehr sein, sondern Deutsche oder Franzosen oder Ungarn. Damit kamen sie auch so weit, daß sie wirklich keine Juden mehr waren. Aber waren sie darum Deutsche oder Franzosen geworden? Das Gefühl der Deutschen und Franzosen sagte nein. Was denn? Etwas sehr Merkwürdiges, das sich schwer beschreiben läßt; etwas, das man loben mag, aber nicht glauben kann; fast möchte ich wieder das Wort sagen: etwas Unreelles. Im Verstande waren

Digitized by Google

ſie jetzt den Deutſchen oder Franzoſen gleich; in den Dingen, die zur Herrſchaft des Verſtandes gehören, konnten wir ſie als die unſeren empfinden. Aber zum Leben kommt man mit dem Verſtande nicht aus: es wendet ſich an die dunkleren Gewalten der Inſtincte. Welche Inſtincte hatten ſie? Ihre jüdiſchen hatten ſie ſich mit Leidenſchaft entriſſen. Unſere konnten ſie nicht haben, weil doch die Inſtincte eine Mitgift aus vielen Vergangenheiten ſind; woher ſollten ſie, mit ihrer ganz anderen Geſchichte, unſere Vergangenheiten nehmen? Sie blieben alſo an Inſtincten leer, ſie hatten nichts als ihren Verſtand, von dieſem allein mußten ſie leben. So ſind ſie jene theoretiſchen Menſchen geworden, denen es zu einer ganzen Exiſtenz fehlt. Woran? An der ſtillen und verläßlichen Gewalt, die der Verſtand nicht geben kann: an der angeborenen Leitung des Lebens. Daher die ſchreckliche Unſicherheit in ihnen: ſie wiſſen nicht, wie ſie fröhlich oder traurig ſein ſollen, es iſt kein Impuls da, ſie müſſen immer erſt bei jedem Schritte den Verſtand befragen, während der geſunde Menſch, ſeiner Triebe gewiß, wie im Traume ſeinen Weg geht, der Natur vertrauend. Darum kommen die beſten Deutſchen unter ihnen den deutſch Geborenen doch immer als Fremde vor, ſozuſagen wie von Deutſchen geworfene Schatten, die doch kein deutſches Blut haben. Im Verſtande ſind ſie Deutſche: ſie haben deutſche Ideen und deutſche Begriffe. Aber ſie haben nicht die deutſchen Inſtincte. Die jüdiſchen Inſtincte haben ſie auch nicht mehr, wovon ſollen ſie leben? So gehen ſie als halbe Menſchen hin und her, denen man die

Digitized by Google

beſte Kraft ausgeſchnitten hat, als auf den leeren Verſtand reducirte Geſchöpfe, den anderen unheimlich, ſich zur Qual. Da ſind neue Anführer unter ihnen aufgeſtanden und haben erkannt, daß die Kraft und Gewißheit des Menſchen im Angeborenen iſt; was er von den Vergangenheiten mitbekommt, iſt ſein Geſetz, dies ſoll er ehren. Sie wollen die Juden aus jenem imaginären wieder zu einem wirklichen Leben führen. Das ſcheint mir der große Sinn des Zionismus zu ſein. Ich bin kein Politiker und maße mir nicht an, im Politiſchen mitzureden. Aber ich werde doch ſagen dürfen, daß ich die Zioniſten bewundere. Es mag ſein, daß ihre Pläne unausführbar ſind, wie die geſcheidten Leute meinen. Das weiß ich nicht, aber ich weiß, daß durch ſie die Juden aus bloß ſcheinenden, unreellen Exiſtenzen wieder ganze Menſchen werden können. Die Zioniſten ſind der Meinung, daß aus einem Juden niemals ein rechter Deutſcher oder Franzoſe wird und daß der Jude, der es verſucht, ſein Beſtes verliert, ohne dafür etwas zu gewinnen. Dieſer Meinung bin ich auch. Ich meine, daß der Menſch keine edlere Macht in ſich hat als die verläßlich waltenden Inſtincte ſeiner Raſſe. Dieſen ſoll er treu bleiben, ſie ſoll er mit Liebe hegen, jeder die ſeinen. Juden, bleibt Juden, werft euch nicht weg, ſeid ſtolz: dann werdet Ihr ganze Menſchen ſein und nur aus ganzen Menſchen, von gewiſſen, gewaltſamen und prächtigen Inſtincten, können unſere guten Europäer werden! Wer aber ſich ſelbſt verleugnet, der hat das wahre Leben verwirkt.

Es iſt bekannt, daß Theodor Herzl jetzt dieſem

Digitized by Google

heroiſchem Gedanken des Zionismus dient. So hat er ſich das Problem des Lebens gelöſt: er hat eine Aufgabe gefunden. An ſie glaubt er, ihr gehört er, ihr giebt er ſein ganzes Thun hin. Auch ſein neues Stück, das jetzt im Carltheater mit dem größten Erfolge aufgeführt worden iſt, ſoll für ſie wirken: für den Zionismus agitiren. Es iſt kein Drama. Das Drama beſchwichtigt uns, hier werden wir aufgereizt. Das Stück will zeigen, daß wir den Juden niemals aus dem Ghetto laſſen. Dies thut es mit Temperament, Witz und einer dramatiſchen Kraft, die im letzten Acte theatraliſcher wird, als man einem ſo feinen Geſchmacke zugetraut hätte. Es wird von Herrn Klein mit vollkommener Meiſterſchaft, von den Herren Korff, Tewele und Reuſch mit Geiſt und Tact, vom Director Jauner in ſeiner alten Manier, die immer wirkt, auf das Angenehmſte geſpielt.

Digitized by Google

Regiſter.

Aeſchylos 255.
Alarcos 272.
Allais, Alphonſe 354, 375.
Almerio Piero 310.
Alſen 26.
Amon 364.
Anatour 495.
Anderſen 232, 233, 234, 241.
Andrian 491.
Anſchütz 116.
Anſion 196.
Antoine 25, 342, 419.
Anzengruber 172, 187, 439, 490.
Arago 14.
Arcole 73.
Ariſtophanes 270, 356, 360.
Ariſtoteles 256, 274.
Arlotto 266.
Auguſtinus 220.
Auriol, Georges 354, 375.
Auſone 77.

Bahr 182, 183.
Balajthy 495.
Balzac 427, 463.
Bandello 280.
Banville 427, 428, 429.
Barnay 5.
Barrès 65, 399.
Baudelaire 362, 431, 449.
Bauer, Frl. 318.
Bauer, Julius 293.
Bauernfeld 85, 360, 361, 493.
Baumeiſter 12, 36, 71, 112, 131, 164, 470.
Beaumarchais 249, 352.
Becker-Gundahl 446.
Becque, Henri 33, 249, 359.
Beethoven 97, 144.
Beer-Hofmann 436.
Benedikt, Dr. Edm. 181, 182.
Benedix 209, 240, 334, 489.
Bentivoglio, Annibale 285.
Berg, Frau 252.
Berger, Alfr. v. 6, 222, 452, 453, 457.
Bergerac, Cyrano de 21.
Bernhardt 139, 223, 307.
Beroaldi 285.

Digitized by Google

Bettelheim, Dr. Ant. 172, 173, 174, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190.
Bezecny 178, 181, 182, 183.
Bierbaum 406, 407.
Birch-Pfeiffer 72.
Bismarck 210, 257, 451.
Blanchard de la Bretesche 427.
Blasel 17.
Bleibtreu 26, 123, 149, 198, 199.
Blücher 111.
Blumenthal 17, 33.
Boccaccio 280.
Bock 190.
Bock, Frl. 252.
Bonn 12, 26, 27.
Bozenhard 193.
Bracco 299, 302, 412, 413, 415, 416, 467, 478.
Brahm 173, 341.
Brandes, Georg 219, 287, 318.
Brociner 385, 386, 387.
Bruant, Aristide 353.
Bruckner 206.
Brunetière 254.
Brutus 111.
Buchon 310.
Büller 378.
Bukovics 400.
Bulthaupt 285, 290.
Burg 494.
Burckhard 1, 4, 23, 26, 29, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 192, 196, 197, 199, 200, 201, 398, 403, 490.
Byron 238.

Cäsar 111, 214.
Calderon 241, 255, 298.
Callimaque 77.
Caran d'Ache 354.
Caro 257, 453.
Cellini 284, 285.
Cervantes 73, 80, 234.
Charmides 159.
Chiara 309.
Chlumecky, v. 253.
Christians 287, 293, 304, 334, 347, 352, 365, 388.
Clairon 284.
Claudien 77.
Colbert 253.
Contarini, Bartolomeo 310.
Contarini, Priamo 310.
Coppée 74, 76.
Coquelin d. J. 257, 307.
Corneille 137.
Cornelius 154.
Courbet 64.
Courteline 373, 375, 377.
Crebillon 390.

Dalberg 453.
Dante 66, 268.
Daudet 124, 132.
David, J. J. 293.
Debureau 428.

Digitized by Google

Dengg, Anna 384.
Desclée 297.
Deutsch 392.
Devrient 26, 112, 197.
Dickens 484.
Diderot 249.
Dingelstedt 133.
Don Juan Manuel 235, 236.
Donnay 352, 354, 358, 393, 396, 397.
Dreher 380, 382, 383, 448, 449, 450.
Droz, Gustave 300.
Dumas 33.
Duse 69, 223, 224, 467, 468, 472.

Ebermann 99, 100, 200, 355.
Eckermann 298.
Eisenschütz 87, 299.
Engels, Gg. 197.
Epiktet 55.
Eppens 252, 293, 411.
Ernst, Adolf 209, 216.
Esparbés, Georges d' 354.
Essex, Lord 75, 281.
Este, Lucrezia v. 285.
Etzel 11.

Falstaff 257.
Fay Serena 292, 312, 388.
Fellner, Dr. Rich. 318, 325.
Fenzella 495.
Féraudy 258.
Flaubert 18.
Förster 458.
Fragerolles 354.
France, Anatole 102.
Freytag 224.
Fürst 216.
Fulda 112, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 233, 237, 238, 239, 241, 264, 267.

Gabillon 12.
Gavarni 18
Gentz 290.
Gettke 189, 494.
Giacosa 81, 87, 478.
Giesrau 495.
Giampietro 252, 269, 270, 304, 334, 364, 392, 440.
Gimnig 16, 26, 100, 123.
Giorgio, Nicolo 309.
Girardi 114, 253, 424, 451.
Glöckner 364, 392.
Godai 490.
Goethe 18, 25, 28, 34, 57, 62, 65, 66, 137, 142, 143, 148, 220, 238, 265, 271, 272, 290, 291, 297, 309, 445, 471.
Gött 73, 80.
Goldschmidt (Zeitungsbur.) 176.
Goncourt 18, 21.
Gonnella 266.
Goya 76.
Gregorovius 310.
Greißnegger 378.
Gribl, Frl. 252.

Digitized by Google

Grillparzer 152, 241, 288, 289, 290, 291, 434.
Grimm, Jakob 103, 299.
Grosclaude 375.
Groß, Jenny 190.
Grünne, Graf 23.
Grube, Max 285.
Guilbert, Yvette 416.
Gyp 357.

Halbe 19, 335, 339, 347, 494.
Halévy 297.
Halm 2, 10, 153.
Harden, Maxim. 237, 240, 251.
Harryson 218.
Hartleben 65, 347, 348, 349, 350, 451, 388, 389, 391.
Hartmann 11, 16, 87, 100, 112, 149.
Hartmann, Helene 17, 35.
Hauptmann 2, 29, 33, 65, 143, 146, 149, 179, 200, 335, 339, 340, 341, 343, 344, 373, 376, 377, 378, 405, 406.
Hebbel 9, 56, 97, 103, 111, 143, 244, 254, 270, 273.
Heine, T. T. 450.
Hell, Frl. 252.
Heller 495.
Hengeler 450.
Heppner, Frl. 26.
Herbert, William 75.
Herzl 73, 79, 495, 499.
Heveſi 154.
Hervieu 417, 418.
Hirſchfeld, Gg. 339, 340, 343, 346.
Hodgſon-Burnett 312, 315.
Hoffmann, E. T. A. 21.
Hofmannsthal 491.
Hohenfels 12, 36, 58, 71, 72, 87, 100, 112.
Holz, Arno 33, 340, 341, 343.
Homer 163.
Houwald 238.
Hruby 36.
Huret 76.
Huysman 18, 466.

Jacques 5.
Jahn 294.
Janin 20.
Jauner 379, 380. 500.
Ibſen 13, 36, 51, 54, 57, 132, 133, 179, 196, 217, 218, 223, 264, 269, 338.
Jenny, Rud. Chriſt. 483, 489.
Iffland 72, 298, 344.
Immermann 273, 318, 325, 330, 331.
Jon 272.
Jouy, Jules 353.
Jullien, Jean 419.
Juvenal 251.

Kadelburg 12, 33, 205, 207, 208, 253, 336.
Kadelburg, Heinr. 365, 366.
Kainz 60, 69, 139, 157, 158, 160, 161, 163, 196, 200, 223.

Digitized by Google

Kallina 26.
Kalmar 378, 392, 411.
Kanner, Dr. Heinr. 181.
Karczag 259, 262.
Karlweis 173, 359, 360, 361, 362, 364, 393, 424.
Keller, Frau 318.
Klein (Berlin) 190.
Klein (Wien) 490, 500.
Kleist 298, 441, 443.
Kneidinger 495.
Kochem, Pater 434.
Korff 500.
Kossuth 475.
Kotzebue 209, 298, 395.
Kramer 393, 411.
Kraftel 11, 81, 112.
Krauß, Frl. 490, 495.
Krug 495.
Kürnberger, Ferd. 152, 241, 290.
Kutschera 87, 112, 123, 252, 264, 440.

Langen, Alb. 287.
Lanius 388.
Langkammer 434, 437.
Langmann 405, 406, 408, 409.
L'Arronge 29, 209, 212, 213, 214, 215, 396.
La Rochefoucauld 206.
Laska 490.
Lassalle 361.
Laube 11, 12, 23, 25, 28, 29, 70, 85, 116, 152, 153, 155, 180, 290, 360.
Lavedan 249, 357.
Legrand 428.
Lemaitre 65, 77, 220, 354, 357, 374, 375, 433.
Lenbach 448.
Leonardo 62.
L'Epine 124.
Lessing 224, 237, 255, 256, 273.
Lewinsky, Frau 17.
Lewinsky 117, 123, 131, 149.
Liebhardt 264.
Liechtenstein, Fürst 174, 175, 178.
Li-King-To 365.
Lindau 200, 257, 267, 495.
Littitz 113.
Litzmann, Berth. 28.
Lobmeyr 185.
Löwe 100, 112, 198, 199.
Loris (H. v. Hofmannsthal) 436.
Lou Andréas-Salome, Frau 224.
Louys, Pierre 102.
Lubliner 120, 209.
Ludwig, Otto 111, 125, 129, 130, 282, 295.

Maeterlinck 240.
Makart 155.
Mallarmé 18.
Mamroth, Dr. 188.
Marguerite, Paul 428.
Marivaux 390.
Marlitt 344.
Martinelli 364, 440.
Martinelli, Frau 364.

Digitized by Google

Marx 220, 361.
Mauthner, Fritz 112.
Maupassant 349.
Medelsky 138, 198, 199, 200.
Meixner 252, 334, 347, 378, 411.
Mendès 73, 74, 76, 78, 374, 419.
Meth 383.
Meyerbeer 156.
Miltiades 309.
Mitterwurzer 26, 36, 58, 80, 93, 131, 138, 139, 140, 141, 142, 161, 190, 192, 193, 196, 212, 388, 393, 451, 464.
Mohamed II. 309.
Molière 95, 123, 249, 253, 263, 374, 453.
Montesquiou, Gf. v. 453.
Moser 12, 209.
Moser 123.
Mounet-Sully 29, 223.
Mozart 97, 141, 142, 143, 144.
Müller-Guttenbrunn 189.
Murad 309.

Najac 428.
Napoleon 291.
Nerio 309.
Nestroy 360, 423, 460, 461, 462, 463, 464, 467.
Nhil 224, 252, 258, 269.
Niemann, Aug. 205.
Niese, Hansi 490, 494.
Nietzsche 104, 220, 221, 224, 269, 319, 471.
Nissel 7, 8.
Nordau 465.

Odilon 304, 346, 352, 397, 416.
Odysseus 309.
Offenbach 111.
Ohnet 439.
Olden 2.

Pailleron 253, 256, 453.
Pantschatantra 237.
Paris 309.
Perikles 159.
Petrarca 79.
Petersen, N. M. 219.
Philippi 93, 95, 97, 98, 490.
Plato 159, 160.
Plappart 174.
Plautus 249.
Poe 21.
Pollini 192.
Porel 356.
Porto-Riche 249, 359.
Praga 478.
Prehauser 79.
Priamus 309.
Pückler, Fürst 453.

Quintus, Curtius 434.

Rabelais 374.
Rafael 62, 64, 456, 457.
Rail 384.
Raimund 147, 288, 422, 423, 461, 493.
Reicher 66, 190, 192, 270.

Digitized by Google

Reichemberg 131.
Reimers 12, 26, 36.
Reinhold 12, 17, 131, 149, 171, 172, 174.
Réjane 269, 304, 307, 356.
Rettich 152, 153, 156.
Retty 317, 346, 364, 378, 392.
Reuſch 500.
Riccoboni 442.
Robert 100, 112, 257.
Roche, Herzog Otto de La 308.
Römpler 17, 149.
Roſſetti 446.
Roſſi 308, 467.
Roſtand 124.
Rovetta 477, 478.
Ruskin 64.
Ruſſeck 378.

Saar 435.
Sachs, Hans 129.
Salandre, Gaſton 245.
Salis, Rodolphe 353.
Salvini 139, 467.
Sand 18.
Sandrock, Adele 26, 36, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 80, 87, 93, 123, 132, 138, 198, 199, 200, 223, 224, 251, 258, 264, 269, 388.
Sandrock, Wilh. 81.
Sarcey 243, 248.
Sattler, Joſef 75.
Sardou 110, 111, 209, 305, 308, 310, 311, 479.
Schaumberger 347.
Scheffel 348.
Schiller 28, 29, 62, 64, 103, 215, 241, 271, 272, 431, 473.
Schlaf, Johannes 33, 340.
Schlenther 168, 169, 172, 173, 175, 179, 184, 187, 195, 196, 197, 199, 200, 201.
Schließmann 5.
Schmittlein 346, 366, 378, 392, 411, 412.
Schmoller 253.
Schnitzler 19, 81, 83, 84, 85, 114, 200, 242, 270, 351, 436, 494.
Schönchen 113, 114, 149.
Schöne 17, 81.
Schönthan, F. 12, 14, 205, 207, 208, 395, 396.
Schönthan, P. 200.
Scholl, Aurélien 300.
Schopenhauer 69, 103, 192.
Schratt 22, 112.
Schröder 25, 58, 271, 273.
Schröder, Sophie 152, 153, 156.
Schweninger 97.
Scribe 2, 256, 316, 419, 420, 421.
Semper 141.
Shakeſpeare 75, 110, 141, 143, 160, 255, 264, 270, 279, 282, 287, 308, 312, 318, 321, 323, 325, 327, 330, 332, 374, 405, 439, 480, 489, 493.

Digitized by Google

Stowronnet 224, 226.
Sobjeska 495.
Sokrates 159, 270, 350.
Sonnenthal, Ad. 93, 123, 132, 230.
Sonnenthal, Hermine 132.
Southampton, Graf 75.
Speidel 6, 151, 171, 179.
Spérande, Mad. de 77.
Stahl, Fritz 145.
Steinlen 354.
Stendhal 206.
Stifter, Adalb. 252, 435.
Stirner 219.
Straßmeyer 494.
Strathman 450.
Strindberg 13, 221.
Stricker 234.
Stuck 206, 448.
Sudermann 30, 32, 33, 34, 88, 105, 110, 173, 200, 213, 239, 240.

Taine 159, 282.
Telemach 384.
Terenz 249.
Terofal, Xaver 384.
Tewele 210, 212, 252, 392, 500.
Themiſtokles 309.
Thimig 81, 123, 149, 169, 170, 173, 174, 176, 178, 180, 184, 187, 190, 198.
Thumann, Paul 206.
Tieck 129.
Tony Charles 427.
Tortoni 256.
Treßler 113, 114, 131, 198, 199.
Trieſch 396.
Tyrolt 216, 364, 411, 440.

Valloton 377.
Veber, Pierre 375.
Velasquez 64, 264, 267.
Villiers de l'Isle-Adam 21.
Viſcher 450.
Vogl, Franz 422.
Vogue, Vicomte de 354.
Vollmer 190, 192.
Voß, Rich. 227.

Wachner 279, 286, 293, 312, 333, 347, 366, 388.
Wagner 148.
Waldegg 392.
Wallentin 392.
Wallner 334, 392, 411.
Warsberg, Alex. v. 453.
Watteau 76, 354.
Watts 446.
Weiß 293, 364, 378, 411.
Weiße 252, 416, 417.
Weſt 10.
Wetſchl 174.
Whiſtler 18, 113.
Wiegmann 325.
Wierz 448.
Wilbrandt 23, 60, 72.
Wilde, Oscar 466.
Willette 354.
Willy 375.
Winkelmann 104.

Digitized by Google

Witt 66, 67, 190, 195, 196, 198, 199, 200.
Witte 17.
Wlaſſak 178, 182, 183.
Wolter 27, 150, 152, 153, 156, 223, 230.
Wolzogen 334, 336, 405.
Wrangel 111.

Zacconi 467, 468, 470, 471, 472, 473, 475, 476, 477, 480.
Zadig 21.
Zampa 346, 495.
Zeska 26, 36, 81, 87, 112.
Zweybrück, Dr. 233.

Buchdruckerei Roitzſch vorm. Otto Noack & Co.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

RETURN TO → **CIRCULATION DEPARTMENT**
202 Main Library

LOAN PERIOD 1 **HOME USE**	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS

RENEWALS AND RECHARGES MAY BE MADE 4 DAYS PRIOR TO DUE DATE.
LOAN PERIODS ARE 1-MONTH, 3-MONTHS, AND 1-YEAR
RENEWALS CALL (415) 642-3405

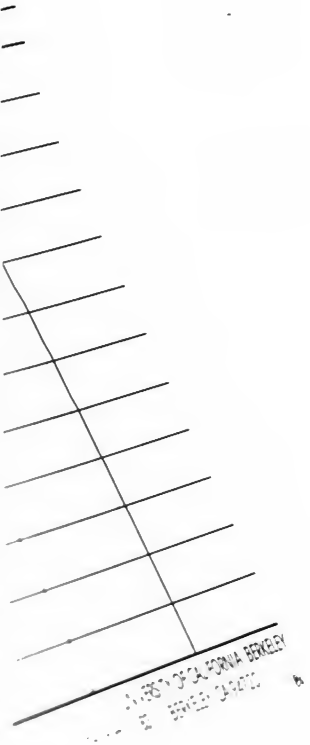
DUE AS STAMPED BELOW

APR 13 1990
AUTO DISC MAR 14 '90

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
FORM NO DD6, 60m, 1/83 BERKELEY, CA 9 4 7 2 0

Digitized by Google

U.C. BERKELEY LIBRARIES
C022672190



UNIVERSITY OF CALIFORNIA BERKELEY